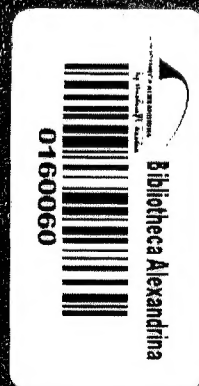


دراسات أدبية

## دراسات في الرواية الإنجليزية

- اميلي برونتي
- تشارلوت برونتي
- جورج إليوت
- توماس هاردى
- جوزيف كونراد
- د. ه. لورانس
- جريهام جرين

د. أمين العيوطي





# دراسات أدبية



الاخراج الفنى : سهير معطى

---

# دراسات في الرواية الإنجليزية

- اميلي برونتي
- تشارلوت برونتي
- جورج إليوت
- توماس هاردى
- جوزيف كونراد
- د. هـ. لورانس
- جرييام جرين
- د. أمين العيوطي



المؤسسة المصرية العامة للكتاب  
١٩٩٢



# الواقعية الرومانسية في الرواية الانجليزية





## ● مقدمة

في حديثها عن الرسم بالزيت في العقد الثاني من القرن التاسع عشر تصف سارة نيومايير التصوير الرومانسي بأنه « واقعية بارعة الأداء » . وما يبدو هنا تناقضا في الألفاظ يبرره « واقعية التصوير » في لوحة ثيودور جيريكو « طوف الميديوزا » ، وهي أول لوحة رومانسية عرضت في معرض الفن ببائيس عام ١٨١٩ ، ولعله من المثير أن نتتبع الخطوات التي اتخذها جيريكولكي يعيد خلق مأساة الباخرة ميديوزا التي كانت قد غرقت بالقرب من الساحل الأفريقي عام ١٩١٨ . تصف لنا سارة نيومايير هذه الخطوات بقولها :

أما وقد اشتعل غضبه ، فإن جيريكو أجرى أشد الإعدادات الواقعية دقة لكي يعيد خلق المأساة في لوحة . وتصادف أن كان نجار السفينة أحد الأحياء فاستأجره جيريكو لكي يبني له نسخة طبق الأصل من الطوف ، وحصل منه على أوصاف دقيقة لوضع الأحياء والموتى عليه ، وكذلك حصل منه على صور لفظية للمحنة والعذاب الذي عانوه . بل وصل الأمر بالفنان إلى أن يستعير جثثا من أحد المستشفيات القريبة رتبها في الأوضاع التي أوضحها النجار . لكن مثل تلك الواقعية أصبحت في النهاية كريمة لحواس جيرانه وأحاسيسهم ، واضطر جيريكو أن يتخلص من نماذجهِ اللارادية . لكنها – بالإضافة إلى سطوة فرشاته وغضبه – أنجزت هدف الفنان .

وهكذا انتهت الاعدادات الواقعية الى رسم رومانسى • لكن يخيّل الى انه ينبغي أن نلاحظ أن الأسلوب الرومانسى الذى يتسم ببراء الألوان والحركة والنغمة العاطفية ، انما ساعد على إبراز واقعية المأساة • ومن ثم كانت « الواقعية التصويرية » فى اللوحة •

كذلك وصف أميل زولا بحماس ، حين كتب عن لوحة مانيه غذاء على العشب ، المميزات التأثيرية فى اللوحة مثل انفساح الأفق فيها والضوء الذى يسقط عليه • لكنه مع ذلك أبرز العناصر الواقعية فى اللوحة بقوله :

وأبعد من ذلك فاننا نجد هنا بدلا من الأسلوب الكلاسيكى الجاف فى تصوير الأشخاص أناسا عاديين يعانون خطأ أنهم ولدوا بعضلات وعظام شأنهم فى ذلك شأن أى واحد آخر •

ومثل هذه الأمثلة على مزج الأسلوبين الواقعى والرومانسى فى لوحة واحدة ليست بلا سابقة فى مجال الرواية الانجليزية • فعلى الرغم من أن الواقعية فى القرن الثامن عشر كانت النغمة السائدة فى روايات ريتشاردسون وفيلدنج ، ديفو ، وسموليت ، الا أن نشأة الرواية شهدت أيضا الظاهرة الغريبة لتنوع الرواية التى كان لورانس ستيرن يكتبها • فقد أدخل الروائى عنصر رومانسى فى التيار الواقعى • وغالبا ما يعقد النقاد مقارنات بين تجربيه فى استخدام الكلمات والزمن وبين استخدام مانيه وريتنر للون والضوء ، وكذلك بين منهجه الذى يقوم على استغلال التأثيرات الحسية وارتباطاتها فى عقل الفنان وجدانه وبين منهج جويا • وقد وصف جويا مرة بأنه رمانسى ، ومرة بأنه واقعى ، وثالثة بأنه انطباعى ، ورابعة بأنه تعبيرى • لكنه « لا يمكن تحديده داخل أى من تلك التسميات » - على حد تعبير سارة فيومير • ونفس الشيء ينطبق على ستيرن •

وليس من الغريب أن يسبق ستيرن فى هذا الصدد جيمس جويس • فقد كان جويس شأنه شأن ستيرن ، مشغولا بجماليات الرواية كشكل فنى • ومثله أيضا كان ينادى بما اسماء الكاتب المسرحى الايرلندى جون ميدلتون فيما بعد « بالمزج الموفق بين الواقع والثراء » اذ كان جويس على اقتناع بأن الأسلوبين الطبيعى والتأثيرى لايلغى احدهما الآخر ، بل كان من الممكن أن يتصالحا داخل عمل فنى واحد • وهكذا نجد فى رواياته ذلك المزج بين عالم الواقع الكثيب وعالم الأحلام الثرى • وفى ممارسته الفنية كان يتجه الى الحياة الواقعية لكى يستمد منها مادته ، انما ليسمح لخياله

بالانطلاق لكى يصل الى تحديد معنى كامن فيها ، وليصوغها فى نسيج من الواقع والرؤى الشعرية الجمالية ، كما تشهد بذلك روايته صورة الفنان فى شيباه .

وهذا النوع من الأسلوب لا يختلف فى الواقع كثيرا عن أسلوب وردزورث كما يحدده فى مقدمة ديوانه مواويل غنائية فى مناقشته لدور الخيال فى عملية الخلق الفنى بقوله :

ان الهدف الأساسى ، اذن ، الذى توحى به هذه الأشعار هو ان اختار أحداثا ومواقف من الحياة العادية ، وأن أقصها أو أصفها بالكامل فى حدود الامكان ، فى مختارات لغوية يستعملها الناس حقا ، وفى نفس الوقت أن ألقى عليها تلوينا خياليا معينا ، بحيث تبدو الأشياء المألوفة بمظهر غير مألف . .

لكن الفرق الأساسى بين أسلوبى وردزورث وجويس هو أنه فى حين أن التلوين الخيالى فى الشعر الرومانسى يجعل الأشياء العادية تبدو بمظهر غير مألف ، فإن الخيال عند جويس يعود بنا الى الواقع ، الذى يعرض غالبا بشكل درامى . ولهذا فإن الجنوح الرومانسى فى تصوير وردزورث للفلاحة التى تجمع الحصاد وهى تغنى فيفيض الوادى بعذوبة صوتها ، يختفى فى تصوير جويس لواقع دبلن الكثيب الخشن . وأكثر من هذا ، فإن هذا الواقع عند جويس يكتسب معنى بحيث أن المرأة الريفية التى تدعو ديفين الى فراشها ، فى صورة الفنان ، فى هداة الليل ، تثير فى خيال الفنان رؤيا لروح إيرلندا كلها « وهى تستيقظ على وعيها بنفسها فى الظلام والسر والوحشة . » وهذا المعنى يصل اليه الفنان من خلال أعمال الخيال . ومن ثم كان ذلك المزيج من الواقع والثراء ، الذى يجمع فى آن واحد بين الموضوعية والذاتية .

وبعض الأقوال النقدية التى صدرت عن جورج اليوت ، وتوماس هاردى ، و . ه . لورانس ، بل وعن تشارلز ديكنز تؤكد استنتاجنا أنه فى بعض الأعمال الفنية يوجد دائما ذلك المزيج من أسلوبى التعبير الواقعى والرومانسى فى آن واحد .

فعلى الرغم من أن ديكنز يعامل على أنه واقعى بصورة عامة ، الا أن ناقدا مثل : س . د . قيل يقول عنه أنه كان ينظر الى الماضى من خلال « غبشة رومانسية » لكنه مع هذا يلطف هذه العبارة حين يشير الى

الخاصية الواقعية التي تتوازن مع هذا الملمح الرومانسى بقوله : « ولكن اذا كانت الذكريات السلافية عن المجتمع الأقدم شبه الاقطاعى تدفء قلب ديكنز ، الا ان الوجه الآخر لانجلترا الذى كان يحل محل ذلك المجتمع هو الذى أيقظ عبقرية »

والواقع أن ديكنز ، شأنه شأن كبار الواقعيين الذين سبقوه ، كان يركز نظرته الفنية الثاقبة على التناقضات الكامنة في المشهد الاجتماعى ، وهى التناقضات التى صاحبت التغيرات الاجتماعية التى جاءت فى أعقاب الثورة الصناعية . لكن رواياته لم تخل من خصائص رومانسية تتجلى فى خياله الشديد الخصوبة ، فى اهتمامه بكل ماهو بشع ومضحك معا وبكل ماهو مخيف ومفزع ، أو عاطفى ومثير ، وفى مخاطبته للجانب الوجدانى فى قارئه . وقد كان اهتمامه بالمخيف والمفزع هو الذى أثار احتجاجا على القيود التى كانت مفروضة على الكاتب فى العصر الفيكتوري ، فى محاولة منه لكى يوسع مجال الرواية الانجليزية ، حين قال :

ان ضموض الشر مثير بالنسبة لنا الآن مثلما كان مثيرا فى عصر شكسبير ، وأنه لمن الافتعال أو التخنث أن نقول أنه لا ينبغي لنا أن نحقق أبدا فى تلك الهاوية ، وأن علينا أن نشهد رواياتنا من لطائف الرجال والنساء المحترمين الذين يحيون حياة سهلة .

وهذا الاهتمام بالشر هو الذى ينعكس فى عنصر الافزاع الذى يعبر عنه ديكنز فى روايات مثل الآمال الكبار ، أوليفر تويست ، أو البيت الكتيب . ولكن مثل هذه العناصر الرومانسية التى نجدها فى رواياته انما هى مجرد وسيلة لتعميق احساس القارئ بالواقع الكتيب الخشن .

نفس الشيء ينطبق على جورج اليوت ، التى كثيرا ما يشار اليها على انها « رواية ضد الرومانسية عن وعى » . وهى نفسها تدين الشاعر ادوارد يانج لأنه « عادة مايتعامل مع المجردات لا مع الأشياء المجسدة أو عواطف محددة » ، فى حين أن « العاطفة ترتبط بالأشياء المحددة ، ولا ترتبط بالمجردات الا بشكل واه وثانوى » وعلى الرغم من ذلك ، فانهما تقارن أحيانا بالشاعر وردزورث فى بعض النواحي ، فيرى وولتر ألن أن « سلايلاس مارتز » هى أكثر رواياتها وردزوثية ، ويمكن مقارنة تأثيرها والاحساس الذى يسودها بالورع الطبيعى بأشعار مثل «سايمون لى » و « الولد الأبله » و « مايكل » و « القرار والاستقلال » . كما يرى

ريتشارد ستانج مايربطها بالشاعر الرومانسى فى قوله انها « كانت تعتقد مثلما كان وردزورث يعتقد ، أن مهمة الفنان هى أن يربط امبراطورية المجتمع الانسانى المترامية عن طريق الاحساس والعاطفة المشبوبة » . وجورج اليوت نفسها تعترف بوجود عنصر رومانسى فى رواياتها حين تقول :

ان الاثر الوحيد الذى اتطلع بشغف الى أحداثه من خلال كتاباتى أن يكون أولئك الذين يقرأونها قادرين بشكل أفضل على أن يتخيلوا وأن يحسوا بالام ومتع أولئك الذين يختلفون عنا فى شيء فيماعدنا الحقيقة العريضة وهى أنهم مخلوقات بشرية تكافح وتخطىء .

وهذا يشير الى حقيقة أنه على الرغم من كل واقعيتها ، الا أن جورج اليوت لم تتحرر تماما من تأثير الرومانسية عليها . ويتضح هذا فى تصويرها لشخصيات مثالية مثل دوروثيا ميدلمارتش أو رومانسية متمردة مثل ماجى فى طاحونة على نهر الفلوس . وقد يتحكم مزاجها الشخصى فى تحديد مصائر مثل تلك الشخصيات ، ولكن هذا لا يلغى النغمة العاطفية فى رواياتها . ولعل ليزلى ستيفن يعنى ذلك المزج بين الواقعية والرومانسية حين يحلل طاحونة على نهر الفلوس فيقول :

ان فكرة الكتاب كلها هى بالتاكيد ذلك التناقض بين « الروح الحلوة » والبيئة العادية . هى نقطة الطبيعة الروحية والخيالية والحاجة الى ايجاد متسع لتحرر القدرات الأعلى فى الانسان ، سواء فى اتجاه الصوفية الدينية أو العاطفة الانسانية .

ومن الجدير بالذكر أن جورج اليوت كانت تكتب فى زمن كان تصور جماليات الفن وخلقياته يمر فيه بمرحلة تغير . وأقوالها النقدية نفسها تنم فى جنباتها النظرية الفنية الجديدة فى عصرها . فقبل تلك الفترة كان النقد أمثال تشارلز كنجزلى ، وجون أوادنجتون سيموندز ، وسيدنى دويل ، وديفيد رامزى هيبى يعتقدون أن الفن كان ينبغى عليه ، لكى يحقق هدفه من التسامى الخلقى بالقارئ ، أن يربط الحق والجمال بمثل أعلى ، وأن يلغى العنصر الذاتى . وفى الستينات من القرن التاسع عشر قلب جون رسكن وايتياس سويتلاتد دالاس هذه النظرية رأسا على عقب باصزارهما على ضرورة مناقشة الجائب العقوى فى القارئ ، وربط

العمل الفني بواقع التجربة الانسانية ، وحرية الخيال . ومن ثم كان اعتراضهما على الواقعية بدعوى انها تحد الخيال ولا تراعى عنصر اختيار التفصيلات ذات الدلالة . ومثل هذه الآراء قد تؤدي بنا الى القول بأنهما كانا يدعوان الى نظرية رومانسية في الفن . ولكن الدراسة الدقيقة لهذه النظرية تظهر عكس ذلك .

وتكفينا نظرة واحدة الى الموقف النقدي الذي اتخذه توماس هاردى، وكان يؤمن بهذه النظرية الأخيرة . كان توماس هاردى يعتقد أن الواقعية أو إعادة الخلق الآلية التي تقوم على الملاحظة ، ليست فنا . وفي رأيه أن الواقعيين كانوا يركزون أبصارهم على الأشياء السطحية الخارجية لا على الحقيقة الكامنة فيها ، في حين أنه كان يرى أن حقائق الحياة لا يمكن التوصل اليها الا من خلال مراعاة اختيار التفصيلات التي تبرز معنى كامن في التجربة التي يصوغها . ومن ثم أدان اتجاه زولا الفني على أنه « زيف يقطر من ثمار الملاحظة الدقيقة » .

لكن يبدو أن هاردى كان يعنى الطبيعية لا الواقعية . فإين يمكن أن نلتبس الفرق بين الطبيعة والواقعية سوى في الدور الذي يلعبه الخيال وفي مراعاة الاختيار الدقيق للتفصيلات في الأخيرة ؟ ففعل الواقعية التي يعنيها هاردى حقا هي تلك التي وصفها في أحد أقواله النقدية عن الرومانسية ، حين قال :

صوف تعيش الرومانسية في الطبيعة الانسانية طالما عاشت الطبيعة الانسانية ذاتها . لكن المهم في الأدب الخيالي أن نتبنى ذلك الشكل من أشكال الرومانسية الذي يلائم مزاج العصر .

ومن الواضح أن مزاج العصر لم يكن رومانسيا صرفا ، ولا طبيعيا بحتا . لا ولم يكن ذلك المزاج تعجبه واقعية شاتافليوري المهلهلة التي كانت تركز على تفاهات الحياة اليومية ، وإنما تستهويه ماتسميه أينيد ستاركسي بواقعية قلوبير الخيالية ، أي إعادة خلق الواقع وإعادة تركيبه خياليا . ولهذا فإن الواقعية الصحية كانت تغنى بالنسبة لهاردى إعادة الخلق « التي يتم التوصل اليها عن طريقة رؤية لب الشيء ، وذلك » عن طريق إطلاق الخيال . « إنها تلك النوع من الواقعية الذي ينطوي على الخيصال مع الملاحظة . وهي فوق ذلك كله تلك الواقعية التي تعارض الواقع الاجتماعي .

القائم بالنظام الطبيعى لكى تنتصر للطبيعة رغم كل سوءاتها كما يتضح فى روايته قس سليله آل دربريفيل وجود المغمور .

وقد مهد هاردي بهذا للرواى الكبير د . ه . لورانس الذى جاء بعده . ولعل هذا يفسر لماذا أقر لورانس لهاردي دراسة مطولة قال عنها أنها : « من المفروض أن تكون عن توماس هاردي ، لكنها فى الواقع نوع من اعترافات قلبى » . والحقيقة أن نقطة انطلاق لورانس تبدأ من حيث انتهى هاردي ، وأن هناك صلة تربط بينهما .

ومع ذلك تظل هناك حقيقة أن معظم نتاج لورانس الفنى كان تجريبيا أكثر منه تقليديا ، وأنه يحمل بصمات حساسية خلاقة مبتكرة . فقد كان مجاله هو نبض الحياة فى شخصياته وفى الكون كله . وقد حاول فى روايته أبناء وعشاق أن يحدد هذه الخاصية التى يتميز بها فنه . ففى أحد مشاهد الرواية تقف ميريام مشدوهة أمام إحدى لوحات بول موريل ترى أنها تنبض بالحقيقة ، فيقول الفنان الشاب :

ذلك لأن - ذلك لأنها لا يكاد يوجد بها أى ظلال ، وإنما تتلألأ كما لو كنت قد رسمت البروتو بلازم المتلألئ فى أوراق الأشجار وفى كل مكان ، لا الشكل الجاف . هذا فى رأى شئ ميت . هذا التلألؤ فقط هو الشئ الحقيقى . أما الشكل فهو غلاف ميت . والتلألؤ يكمن فى الداخل حقا .

#### ( الفصل السابع من الرواية )

وقد كانت هذه الخاصية بالذات هى التى جعلت بعض النقاد يرون لورانس على أنه « شاعر رومانسى عظيم استخدم الشكل الروائى ليعبر عن نقده للحضارة » وأن نموذج الفنى ليس « دراما اجتماعية أو أخلاقية ، وإنما دراما نفسية ، » كما يقال عنه أنه « لم يكن مهتما بالأشياء الخارجية فى الانسان ، بل بجوهره » .

ومع ذلك فإن كل النقاد تقريبا يعترفون بوجود أساس واقعى صرف فى رواياته . فنجد أن وولفر ألن يعترف بأن لورانس « كان يملك عينا ثاقبة لكل ما كان ذا مغزى فى العوالم الاجتماعية التى تجرى فيها أحداث رواياته » . ولا تجد أليزابيث درو مناصا من أن تتفق مع ف . ر . ليفين على أن « لورانس يجمع الى هذا سطحا واقعيا يثير فينا احساسا كاملا

ببيئة اجتماعية متنوعة » • أما فريديريك كارل فيرى أن لورانس « كانت جذوره متأصلة في الواقع اليومي » • ويؤكد آريولد كيتل هذا الجانب وحده في روايات لورانس بقوله :

لكن تظل هناك حقيقة أن شخصيات قوس قزح هي ، حتى بالمعنى التقليدي للشخصيات الروائية ، شخصيات متفردة ، يمكن التمييز بين الواحدة منها والأخرى ، مخلوقات فريدة يمكننا أن نتعرف على تفردنا من خلال وسائل غير مألوفة ولكن يمكننا ، حالما نتفهمها ، أن نصفها تماما بعبارات بديلة ، أكثر تقليدية •

وعموما فإن أغلب النقد ينصب على الجوانب المبتكرة في أسلوب لورانس الفني ، ولا يعطى اهتماما كافيا للجانب التقليدي الذي يتبدى في انشغاله بالواقع الاجتماعي والذي تنبنى عليه رواياته • ويميل الكثير من النقاد الى تأكيد الجاذب الرومانسي في أعماله والى التغاضي في أغلب الأحوال عن الجانب الواقعي • والواقع أن أعمال لورانس لا تكشف عن سر فتنتها الا اذا نظرنا اليها نظرة كلية ، أو عندما نؤصل الجانب الرومانسي في أرض الواقع الذي ينطلق منه •

وهكذا فإن ما نقوله الآن هو أن هناك أعمالا لا يمكن تقييمها حقا مالم نأخذ في الاعتبار جوانبها الواقعية والرومانسية المتشابكة • وهكذا ينطبق على روايات مثل مرتفعات وذرثج ، طاحونة على نهر الفلوس ، تس سليله آل دربريفيل ، لورد جيم ، وأبناء وعشاق ، وكثير غيرها •



## (١) مرتفعات وذرنيج

يميل النقد عادة الى التركيز على جانب معين من جوانب العمل الفني ، والى استبعاد جوانب قد تكون ذات أهمية في هذا العمل . ويتضح هذا من مقارنة المداخل النقدية المختلفة التي طبقت على رواية مرتفعات وذرنيج .

ففي محاولة لتحديد تأثير بيرون على أميلي برونتي بشكل عام ، وفي مرتفعات وذرنيج بشكل خاص ، ترى وينفريد جيرين في شخصية هيثكليف « البطل البيروني بلا منازع » . ثم تذهب الى أبعد من ذلك حين تتبع الشبه بين برومتيوس للشاعر شيللي وبين رواية أميلي برونتي في تصور كل من الكاتبين لفكرة الافتداء عن طريق الحب . ويذهب سومرست موم الى أبعد من ذلك عندما ينظر الى الرواية على أنها عمل رومانسي الى أبعد الحدود على أساس ما به من انطلاق الخيال ، وما يتضمنه من مفزعات وغموض وعواطف مشبوبة وعنف . والانطباع النهائي الذي نخرج به من مثل هذا النقد هو أن مرتفعات وذرنيج لاعلاقة لها بأشياء مثل الواقع الاجتماعي والتناقضات الاجتماعية .

ومن ناحية أخرى نرى ناقدا آخر مثل آرنولد كيتل يعتقد رأيا نقيضا لهذا حين يرى أن الرواية ليست الا تعبيراً عن المحن والضغوط والتوترات والصراعات العاطفية والروحية في المجتمع الرأسمالي في القرن التاسع عشر . ومثل هذا التفسير لفكرة الرواية الأساسية يتفق مع نظريته الى الرواية على أنه لا يوجد بها أي غموض ، وأن كل شيء فيها محدد وواضح حتى الضباب الذي يغلف الاراضي البور فيها . ويركز هذا المدخل على الجانب الواقعي في الرواية ، ويلغى الخصائص الرومانسية التي نجدها فيها .

ولعل حقيقة الأمر أن الرواية تجمع بين هذا وذاك ، حتى أن وينيفريد جيرين ذاتها تعترف بخصائص هيكلية المحلية حين تقول أن أميلي برونتي ، رغم تأثرها بالبطل البيروني ، قد نجحت في تحويله إلى « رجل خشن من ريف الشمال » . بل أنها ترجع المشهد الذي تجرى عليه الأحداث إلى أماكن محددة كانت مألوفة لدى أميلي برونتي ، وتخلص من ذلك إلى قولها أنه « ليس هناك كتاب أكثر تأصلا في تربة موطنه ، وأكثر خضوعا لخلفية الكاتبة المحلية ، من مرتفعات وذرلج » .

والواقع أننا نستطيع القول بكل اطمئنان أن الأحداث في هذه الرواية لا تجرى على مستوى شخصي ، أو طبيعي فقط ، ولا هي تجرى داخل إطار اجتماعي فقط . بل أن كل مستويات الوجود ، سواء المستوى الشخصي أو الطبيعي أو الاجتماعي أو الميتافيزيقي ، تتداخل في هذه الرواية ، وتلعب دورها . بل أبعد من هذا ، فإن عواطف الشخصيات المشبوبة تنفذ في كل هذه المستويات جميعا . ولذلك نجد أن هذه الرواية تحتفظ بتوازن دقيق بين تاريخ عائلتين من عائلات الشمال في إنجلترا في بداية القرن التاسع عشر ، وبين الطاقة الأبدية التي تحرك هذا الكون كله . ونفس التوازن نلمحه في اختيار المؤلفة لأسلوبين في التعبير ، يتفقان مع هذين الجانبين ، الجانب المحدد والجانب المطلق في الرواية ، وهما الأسلوب الرومانسي والأسلوب الواقعي .

فمنذ بداية الأحداث نجد أن عالم الروح يتصل اتصالا وثيقا بعالم الواقع . ففي الكابوس الذي يتعرض له لوكوود حين يقضى ليلة في غرفة نوم كاثرين بعد موتها بسنين ، يحلم لوكوود بأن روحا ، أو جنيا ، أو طاقة أولية مخيفة من نوع ماتدق على بوابات العالم الحي ، وتريد أن يسمح لها بالعودة إلى الحياة بأسلوب قد يشكل حالة فريدة لأي من الوجوديين في عصرنا هذا . وعلى الرغم من أن هذه الروح لا يمكن أن تكتسب لحما وشحما مرة أخرى إلا أنها تؤكد وجودها خلال الرواية من أولها إلى آخرها . وهكذا تعقد الصلة بين عالم الأحياء وعالم الخوارق . ويظل العالمان ، من البداية هذا الحلم ، يعيشان في عقل هيكلية المحموم . فمرة بعد مرة تدخل نيللي دين ، التي تدير البيت ، لتراه غارقا في أحلامه ، كأنه ينظر في قلب عالم آخر ويبصر بعينه رؤى غريبة . بل أنه حتى بعد موته يظل يحيا في خيال القرويين الذين يؤمنون بالخرافات ، وينسجون حكايات خيالية عن وجود العاشقين المأدب والأثيري في آن واحد .

وعلى الرغم من هذا فإن باقدا مثل ديفيد سيسيل يشير الى تماسك العالم الذى تقيمه اميلى بروننى فى مرتفعات وذرنج ، بل ، والى واقعيته « حين نرتحل من المستوى الطبيعى الى مستوى الخوارق » . هذا التماسك وهذه الصلابة ، انما تحققهما بروننى ، فى الحقيقة ، من خلال التقارب الشديد بين هذين العالمين . ولعلنا نلاحظ أن دخول هيثكليف فى المشهد الذى يحلم فيه لوكوود بالكابوس ، وأن صيحته المذبذبة وهو يرجو الروح أن تعود تضى على المشهد واقعية مثلما يحدث حين يناشد هاملت شبح ابيه أن يبقى . فبدخول هيثكليف انما يقتحم عالم الواقع عالم الأحلام .

وأكثر من هذا أن معالجة عنصر الخوارق فى هذه الرواية انما ينتهى بنغمة واقعية ، فإن وجهة نظر نيللى دين المتعلقة بتطور الأمر كله حين تقول عن حكايات القرويين الخرافية : « سنقول عنها حكايات فارغة ، وأنا معك فى هذا الرأى » . فالواقع أن دور نيللى دين فى الرواية جزء أساسى فى تصور اميلى بروننى لعالمها ، فهى المقياس العادى العاقل الذى يجب أن نأخذ أحكامه بكل جدية . بل أن الجملة الأخيرة التى تنهى بها الكتابة روايتها انما تؤكد صلابة عالم مرتفعات وذرنج لاهلامية عالم الأحلام .

وكذلك فأننا نلاحظ ، حين تتداخل مستويات الوجود المختلفة ، أن البيئة الطبيعية والبيئة الاجتماعية ترتبطان ارتباطا وثيقا . أن أحد ملامح المنظر البارزة هو عزله . ففى مكان ناء ، « معزول تماما عن ضجة المجتمع » تشيد اميلى بروننى مسرحها . وهذا الميل الى عزل المشهد ، والى الأماكن الريفية النائية ، يمكن ارجاعه الى الممارسات الرومانسية المبكرة المشابهة فى مراثية توماس جرائ ، والقوية المهجورة لأوليفر جولد سميث ، والقوية لجورج كراب . ولكن فى حين أن المضمون الرومانسى عند جرائ يحكمه الشكل الكلاسيكى ، نجد أن الملمح الرومانسى فى المشهد فى مرتفعات وذرنج يحكمه الملاحظة الدقيقة للواقع ، حتى فى بعض الفقرات المتعاقبة .

فمثلا نجد أن المواضع الوصفية التى تصور مسكن هيثكليف ، تؤكد بعض الخصائص الرومانسية مثل الاهتمام بالطبيعة والماضى والغموض . وينقل لنا الوصف انطباعات « بالاضطرابات الجوية التى يتعرض لها موقعه فى الجو العاصف » ، و « أشجار التوب القزمة » ، و « صف أشجار الشوك الهزيلة وقد مدت أطرافها كلها فى اتجاه واحد كما لو كانت تطلب احسانا من الشمس » . أن الجانب البدائى ، النخس ، المثمرة فى

الطبيعة هو واحد من الانطباعات الأولى التي نلتقيها ويتأكد هذا الوصف الرومانسي في وصف قدم البيت ، حيث « الزواحف الضيقة التي بنيت على عمق في الحائط ، والأركان التي تحملها أحجار ضخمة بارزة » تثير فينا الاحساس بجو الغموض في قلاع العصور الوسطى .

ولكن ليس معنى هذا أن نتفق مع سومرست موم على أن اميلي برونتي « تتحاشى الملاحظة الواقعية الصبورة » . ففي أعقاب وصف البيئة الطبيعية يجيء وصف بيت هيثكليف ، وهو مرتفعات ودرنج ذاته ، من الداخل . والاهتمام الذي يوليه لوكوود للنفاصيل الدقيقة داخل البيت . يعبر عنه بصيغة واقعية ، بل طبيعية . فهو ينظر الى الداخل من وجهة نظر مراهب أو مشاهد « لم لاحظ علامات الشوى ، أو الغلى ، أو الخبز حول المدفأة الضخمة » . وهو أيضا يلاحظ « صفوف الأطباق القصديرية الضخمة ، تتخللها أباريق فضية ترتفع صفا فوق صف على خوان هائل من خشب البلوط ، حتى السقف » . وهو يلاحظ كذلك الأفريز الخشبي وقد حمل بقطائر الشوفان وعناقيد من أفخاذ اللحم البقري والضأن والخنزير ، والعديد من البنادق القديمة الشريرة ، وزوجا من المسدسات ، والقذائف ذات الألوان البهيجة ، بل وحتى أحجار الأرضية الناعمة ، والكراسي البدائية ذات الظهر العالي . وهذه الدقة في الملاحظة أمر واقعي بحت ، بعيد تماما عن الرومانسية .

وبالإضافة الى هذا فإن الطبيعة التي تحيط بيت آل لنتون تفتقر الى البدائية والحيوية التي تتميز بها الطبيعة حول مرتفعات ودرنج . فهي هنا قد اكتسبت نظاما يذكرنا بوصف الكرنادار يوب لغايه وندسور . فالبيت يقع في وسط حديقة ، ويحيطه سياج وأصص الزهور ، وداخله يوحى بمستويات القرن الثامن عشر في الذوق والرعاية والرقعة .

هذا التوازن بين نزعة الخيال الى التحليق في وصف الطبيعة التي تحيط بمرتفعات ودرنج ، وبين نزعة الحواس الى أن تحد من حرية انطلاق الخيال كما هو واضح في وصف لوكوود للبيت من الداخل أو في وصف بيت آل لنتون ، إنما ينقذ الرواية من أن تكون مغرقة في الرومانسية كما يقول سومرست موم .

ولعل هذا التوازن الدقيق بين الخيال والحواس ، بين جموح العواطف والارتباط بالمحسوسات ، يساعدنا على تحديد الفكرة الأساسية التي تقوم عليها الرواية . وفي هذا الشأن نجد الكثير من النقاد ، من أمثال هارك

كينيكيد ويكس وبوريس فورديفيد سيسيل ، يميلون الى وضع خط فاصل بين بيت كاثارين وهو مرتفعات وذرنج وبين بيت آل لنتون الأنيق المنمق المذهب ، ويلتمسون موضوع الرواية وفكرتها في هذا التناقض . ولكن يجدر بنا أن نتذكر أن هيكليف ، وهو الشخصية المحورية في الرواية ، الشخصية التي تسيطر على الأحداث من البداية للنهاية ، هو في الواقع ضحية البيتين معا ، وأن نذكر أن هندي شقيق كاثارين يلعب معه دور السيد بنفس القدر مثل ادجار لنتون ، وأن هيكليف يصب انتقامه على بيت المزارع وبيت القاضي معا . ومن الغريب أن نجد أن الشائع في النقد هو أن هيكليف شخصية بدائية أو أولية وأن مرتفعات وذرنج ، وهو بيت المزارع ، يمثل عنصرا بدائيا أو أوليا . فاذا قبلنا هذه النظرة ، فأنما يؤثر ذلك سؤالا : « لماذا يحطم هيكليف البيت الذي يمثل بدائيته ؟ » ان البيتين انما يرمزان من الوجهة الاجتماعية لشئ واحد ، هو معايير الطبقة المتوسطة وخلقياتها . ومن الواضح أن هذا بالتحديد هو ما يجعل هيكليف يأخذ موقفا حادا من البيتين على حد سواء .

وفوق هذا ، فأننا نجد أن العاشقين انما يفقدان جوهر الطهر والنقاء فيهما حين ينفصلان عن حقائق الحياة الجوهريّة ، حينما تبهرهما المفهومات الاجتماعية عن المركز الاجتماعي والمال ، والاشكال الاجتماعية التي تحكم العلاقات الانسانية في المجتمع . ومن ثم كان انفصالهما عن الحياة الطبيعية اغترابا عن أسلوب الحياة البسيطة . فقد كانت أميلي برونتي ترى - كما تقول وينفريد جيرين : « ان الرابطة بين البراءة والطبيعة شرط من شروط الطفولة بالنسبة للكثيرين ، وان فقدان تلك الرابطة هي اللعنة الأولية التي تحيق بنسوج الانسان » . والواقع أننا يجب أن نلتمس الفكرة التي تدور حولها أحداث الرواية في التناقض بين الطبيعة والمجتمع .

والحقيقة أن أسلوب التعبير الواقعي والرومانسي هنا يوحيان أيضا بأن أميلي برونتي انما هي في الواقع مشغولة بهذا التناقض بين الطبيعة والمجتمع . فهي تعارض الطبيعة بالعالم الاجتماعي الذي يسود فيه مزارع وقاض . والتعبير عن عالم الطبيعة انما يلائمه أسلوب رومانسي ، بينما يلائم الأسلوب الواقعي تصوير هذا العالم الاجتماعي . وهكذا تنحصر فكرة الرواية في هذا التناقض بين ماهو طبيعي وماهو اجتماعي ، بين الدوافع الطبيعية في الشخصيات وبين المظهر الاجتماعي الخادع ، أو بين ماهو دائم وماهو عارض .

وليس ادل على هذا من تصوير الشخصيات ومن سسير الأحداث  
فالفكرة تتجسم فى تصوير هيثكليف وكاثارين . وفى هذا ترى ناقدة مثل  
دوروثى فان جنت أن هيثكليف غجرى ، مجهول الأصل ، وأنه لهذا « يفتقر  
الى التوجيه فى العالم الاجتماعى . ومع ذلك فاننا نجد أن النجانيين ،  
الجانب الاجتماعى والطبيعى ، متداخلان فى شخصية هيثكليف منذ  
البداية . فالول ما يلفت نظر لوكوود حين تقع عيناه لأول مرة هو ذلك  
التناقض فى مظهره . « لكن السيد هيثكليف يشكل تناقضا متميزا مع  
مسكنه وأسلوب حياته . فهو غجرى أسمر مظهرا وسيد مهذب ملبسا  
وسلوكا . » وهو بهذا لا يؤكد الجانب الغجرى وحده ، ولكن التناقض  
بين الأبعاد الطبيعية والاجتماعية فى شخصيته . ويتأكد هذا أكثر حين  
تقص نيللى دين قصة دخول هيثكليف فى حياة عائلة كاثارين ، أو آل  
ايرنشو . فحينما يلتقى والد كاثارين بالصبي الصغير ضالا فى شوارع  
ليفربول ، ويصطحبه معه الى بيته ، تثور زوجته محنقة ، متسائلة كيف  
سمح زوجها لنفسه ، أن يأتى بذلك الطفل الغجرى المزعج الى البيت ،  
فى حين كان لديهما طفلان لكى يطعماهما ويردا عنهما غائلة الزمن .  
ان الغجرى اللقيط ابن الطبيعة لا ينفصل فى نظرتها اليه عن المنبوذ  
الاجتماعى . والضرورة الاقتصادية التى تشير اليها هنا تؤكد الجانب  
الاجتماعى لمشكلة الصغير . وبعد ذلك بسنين حين يموت الأب ، ويتولى  
هندلى بعده الأمور ، فانه يحط من قدر هيثكليف ويحيله الى مجرد عامل  
زراعى على أرضه . وتحاول نيللى دين أن تبعث فى الصبي احساسا  
انسانيا بكرامته بأن تغذيه بتصور نبيل لأصله الغامض :

« من يدري أن أباك لم يكن امبراطور الصين ، وأن أمك ملكة  
هندية ، كلاهما قادرا على أن يشتري ، بدخل أسبوع واحد ، مرتفعات  
وذرنج وثرشكروس جرينج معا ؟ وان بحارة شريرين اختطفوك واتوا  
بك الى انجلترا . لو اننى كنت مكانك لتصورت معلومات سامية عن  
مولدى ، ولأعطيتى الأفكار عما كنته الشجاعة على تحمل ظلم مزارع  
صغير » .

حتى المعلومات الرومانسية التى تحاول هنا ان تحشوها فى رأس  
الصبي انما يخفف من وقعها تلك الاشارات الواقعية الى « دخل أسبوع  
واحد » ، و « ظلم مزارع صغير » . ولا يبدو هذا كما لو كانت أميلى برونتى  
تؤكد أصل هيثكليف الغجرى وحده ، أن النبذ الاجتماعى متضمن هنا  
ايضا . والحقيقة أن هذا التناقض يتأكد أكثر حينما يعود هيثكليف بعد

هريه . « كان مازال هناك وحشية نصف متحضرة تكمن فى الحاجبين  
المخفضين والعينين اللتين تفيضان بنار سوداء لكنها كانت مكتوبة » .

وتتأكد حقيقة أن أميلى بروننتى كان يجول بخاطرها هذه الازدواجية  
فى تصويرها لشخصية هيثكليف ، فى تصويرها لشخصية كاثرين التى نعلم  
الكثير عن أصلها وعن مركز عائلتها الاجتماعى . فلاشك أنها كانت تعنى  
أن تؤكد « غجريته » لا افتقاره الى الأصل ، بفضل وجود السمة الغجرية  
فى كاثرين أيضا . فكاثرين توصف بأنها « هاربة برية شريرة » ، ذات  
« طبيعة جامحة » . ورغم الفروق الطبعية التى بينهما الا أنها تجد ندا لها  
فى ذلك المخلوق غبر المنصلح ، أو « البرية القاحلة التى يكثر فيها الرتم  
والصخر البركانى » . كلاهما صنع من نفس المادة . وتعتبر كاثرين عن  
ادراكها لهذه الحقيقة بقولها : « مهما كان ذلك الشيء الذى صنعت منه  
أرواحنا ، فإن روحه وروحي صنوان » . وفى طقولتهما يقال عنهما انهما  
« كانا يعدان بأن ينموا خشنين مثل المتوحشين » إذ يجدان متعتهما فى  
البرارى وفى الأجواء العاصفة . ان الطبيعة تبدو بيتهما ومرتعهما وهذا  
على وجه التحديد ما تفقده كاثرين بزواجها من لينتون . انها الخاصة  
البدائية التى لا يمكن أن يقتلع جذورها الا اعجاب بلنتون ، أو المكانة  
الاجتماعية . فهى مثل هيثكليف تضم جنبها ، حين تكبر ، على هذين  
العنصرين المتناقضين ، الاجتماعى والطبيعى ، الواقعى والرومانسى  
ولعل هذا يتضح أكثر وأكثر فى تحليلنا لتطور الحدث فى الرواية .

الواقع أن جدليات الصراع فى مرتفعات وذرنيج يتحكم فيها تلك  
القوتان المتعارضتان . فبادئ ذى بدء هناك نوعية الشعور الذى يجمع  
بين العاشقين . ففى ارتباطهما أحدهما بالآخر هناك شيء برى ، أولى ،  
بدائى ، وثنى فى علاقتهما . واستجابة كاثرين له تنبع من طبيعتها البرية .  
والقس يصف العلاقة بين الصبى والصبية على أنها « وثنية » ، وهو نفس  
ما تصفها به إحدى الناقداات المبكرات بقولها :

أن ذلك الجانب من جين وروتشستر وهما حيوانان فى حالة  
برية ، ومن كاثرين وهيثكليف ، جانب وثنى بشكل كريح حتى أن أكثر  
القراء الانجليز فسادا ليجدوه غير مستساغ .

ان العاشقين ، باختصار ، يبدأان حياتهما أبناء للطبيعة .

وهذه العلاقة تتلقى الضربة الأولى من هندلى ، شقيق كاثرين . فهو  
الذى يبدأ سلسلة الأحداث التى تنتهى بمأساة كل الشخصيات . فإن هبوطه

بهيثكليف على المستوى الاجتماعى يعطى مجرى الأحداث انعطافة جديدة • والغريب أن الأخير لا يؤثر فيه هذا التغير فى مكانته الاجتماعية • بل أنه يتحمله بشجاعة • فهو يحتمل أن يبعد عن جو العائلة ليخالط الخدم ، وأن يحرم من التعليم ، وأن يتحول الى عامل فى المزرعة ، ويظل غير مدرك للمعنى الحقيقى لمكانه الجديد • فطالما ظلت كاثرين مرتبطة به ، تلقنه ما تتعلمه وتلعب أو تعمل معه فى الحقل ، وطالما ظلت الرابطة التى نسجها معا غير منفصلة ، فانه يستطيع أن يتحمل ظلم المزارع الصغير ، بل انه لا تدخله أية مرارة ، حتى يطرا تغير آخر •

والتغير يهب هذه المرة من جانب آخر • ففى احدى نزهاتهما البرية ، يعثران على بيت آل لنتون ، الذى يوصل الى كاثرين مجموعة جديدة من القيم • فبعد اخضاعها « لخطّة اصلاح » تعود كاثرين الى بيتها شخصا آخر :

فبدلا من متوحشة برية لا ترتدى قبعة ، تتواثب فى البيت ، وتندفع لكى تعتصر أنفاسنا ، نزل من على فرس قزم مما يجر مركبة بعجلتين شخص مبجل ، ذات عقصات بنية فى شعرها تتدلى من تحت قبعة من فراء القندس ورداء طويل كاಂತ مضطرة الى أن ترفعه بكلتا يديها حتى يمكنها أن تتبختر فى مشيتها ••

لقد تحولت الفتاة البرية الى سيدة لها كل الصفات الخارجية التى تحدد التغير الذى طرا على مكانتها الاجتماعية • ومن الآن فصاعدا لايمكنها أن تتصالح مع أسلوبها الطبيعى المبكر فى الحياة ، بعد أن فقدت براءتها الطبيعية الأولى • وهو نفس ما يحدث لهيثكليف فبعد أن يفقد الاتصال بها على قدم المساواة ، فانه يغوص بالتدريج ، وينحط أكثر وأكثر ويصبح منظره كريها من الداخل والخارج • ويؤذى مظهره حساسيتها المكتسبة ، فتجده جاهلا ، قذرا غير قادر على جذب اهتمامها •

ومع ذلك ، فحتى عند هذا الحد ، يثور فى روحها صراع بين ماهو طبيعى وماهو مكتسب فيها • فعلى الرغم من أنها ترسخ لما يمليه عليه مقلها حين تقرر أن تقبل لتتزوج زوجها لها ، الا أنها تشعر فى أعماق قلبها انها مخطئة • وحين تسألها نيللى دين أين تجد العقبة ، تقول :

« هنا ! هنا ! » أجابت كاثرين ، وهى تدق يدا على جبهتها ، والأخرى على صدرها : « أينما تعيش الروح • اننى مقتنعة ، فى أعماق نفسى وأعماق قلبى ، اننى مخطئة » •



أى أن العقل ، حيث تختزن المعلومات المكتسبة ، والقلب ، حيث التلقائية والعفوية قد أصبحا على طرفى نقيض • وكذلك فأنها بقولها هذا إنما تعيد صياغة الصراع الذى يجرى بين ما هو طبيعى وما هو اجتماعى فى العالم الخارجى بكلمات تعبر عن الصراع داخلها •

ذلك أن لب الصراع فى شخصيتها - كما تعبر عنه نيللى دين - هو طموحها الذى « أدى بها الى أن تتخذ شخصية مزدوجة دون أن تعنى بالضبط أن تتخذ أحدا » •

ومن الجدير بالذكر أنه حين يسرق هيثكليف السمع وينصت الى مشاورة كاثارين لنيللى دين ، حول خطبة ادجار لنقون لها ، فإنه يصا الى اكتمال الوعى الاجتماعى عنده أنه يصبح مدركا لغزى وضعه الاجتماعى الآن ، مما يحفزه الى أن يهرب لبحث عن ثروة لمسد الثغرة التى تفصله عنها • وهذا يحدد نهاية المرحلة الأولى من تطوره ، ومن تطور الأحداث فى آن واحد •

وما يشد اهتمامنا حقا حين يعود الى الظهور بعد ثلاث سنوات من هربه ، هو مظهره الجديد • فعلى الرغم من أنه لا يحتفظ بأى أثر لانهطاطه القديم ، الا أنه لا يزال يحتفظ بالطابع العجى فى شخصيته • ويتأكد فى بداية هذه المرحلة التناقض بين مظهره وجوهره •

والصراع الذى يلى هذا هو صراع اجتماعى فى المقام الأول • ان هدفه الآن هو أن يمتلك البيتين • وهو يتحرك نحو هدفه مدفوعا بالمرارة التى لا حد لها ، وغضبه الخلقية ، فيشعر أن كل ما يأتية من أعمال عنيفة أشياء لها ما يبررها • فهو يمتلك هندلى فى قبضته ، ويرتب زواجا سريرا بينه وبين ايزابيلا شقيقة ادجار لينتون ، وينزل بهيرتون ابن هندلى الى نفس المكانة التى كان يشغلها قبل فراره ، ثم يرتب زواجا ثانيا بين ابنه وبين ابنة كاثارين فى ادجار ، ويوصل الى تحقيق هدفه فيمتلك البيتين بلا منازع • وليست هناك قوة تستطيع أن تحول دون انتشار شروره ، حين يثور مثل البركان وسط حياة الشخصيات المنعزلة ، ويطلق بينها قوى التدمير المظلمة الكامنة فيه ، فى أصراره على « لا يعانى دون انتقام » •

وعلى مستوى آخر ، فإن عودته الى الظهور تثير فى كاثارين القوى الطبيعية التى غفلت فيها • فهى تحن من جديد الى سحر العلاقة القديم ،

لكنها لا تستطيع أن تغذى فى نفسها أى أمل بالتثام الشمل مع هيثكليف  
ويدفعها احساسها بالاعجز الى الهستيرية المحمومة :

« أوه ! لو اننى كنت فى سريرى فى البيت القديم ؟ » استمرت  
فى حديثها بمرارة ، وهى تعتصر يديها ، « وتلك الريح تتردد فى  
أشجار السرو بجوار النافذة • دعينى اتحسسها - انها تهب مباشرة  
من البرية - دعينى اتنفسها مرة واحدة ! »

ولعله من الملحوظ أن كاثرين لا تظهر أبداً بعد زواجها وسط اطار  
الطبيعة ، ولا تحيا فى دروبها ، فقد حكم عليها أن تقضى ما تبقى لها من  
عمر محصورة داخل حدود بيت آل لنتون • ووسط عزلتها المخيفة تواجه  
نتائج خطيتها الخفية • وهيثكليف هو الذى يواجهها بهذا الخطأ • « لقد  
أحببتنى - فبأى حق أذن تركتيني ؟ » ان حدة عاطفته المشبوبة التى يتردد  
صداهها فى ايقاع كلماته انما تنبعث من « غضبه الخلقى » فهو يدينها هنا  
على أساس خلقى • ولا يبدو هيثكليف هنا كما لو كان جاهلاً بالقيم أو  
انعدامها فى العلاقات الانسانية • ان ادراكه لعدم خلقية زواج المصلحة  
يتأكد فى ضغطه على كلمة « حق » • من الواضح أنه لا يفكر هنا بمعايير  
الصواب والخطأ المتعارف عليها ولكن بمعايير الخلقيات الطبيعية الاسمى •

ويموت كاثرين ، يكتسب مخطط هيثكليف الانتقامى دفعة جديدة •  
ان احباطه وعذابه يدفعانه الى أن يبتكر ألوانا جديدة من البشاعة فأقل  
مايمكن أن يقال عن معاملته لابنه أنها بشعة • ولعله من الطبيعى ألا يفخر  
بهذا الابن • فالاحتقار الذى يكنه لآل لينتون ينعكس على الطفل ، والطفل  
واليد الكراهية ومع ذلك فهو ذو فائدة ، ان يستطيع هيثكليف أن يستغله فى  
تنفيذ خطته • ومن خلاله يستطيع أن ينعم بطعم الانتصار والزهو بأن يرى  
إبفه « سيدا على ممتلكات أعدائى ، يؤجر أبناءهم لكى يحرقوا أرض آبائهم  
بأجر » • ان معركته الآن مع نسل أعدائه •

ومما لاشك فيه أن اهيلى يروى تختيار نفس أسماء الجيل القديم  
للجيل الجديد • فمن خلال ذلك تشير الى صفات الشخصيات الأساسية  
والرابطة التى تشدهم الى الجيل القديم • ان لنتون صورة أخرى من  
ادجار على مستوى أقل ، وكأى نسخة أخرى من كاثرين • فلقد تقلت  
ايزابيلا لنتون ضعف السلالة التى انحدرت منها الى لنتون الصغير كما  
سلمت كاثرين شعلة حيويتها الى كاثى • اما هيرتون فيمثل هيثكليف فى

حالة ذله ، رغم انه اقل حيوية منه • لكنه يشبه هيثكليف أيضا في أنه ذو طبيعة مشبوبة • وقد تحول الى حيوان بليد ، بعد أن نزل الى نفس المكانة التي كان ثكليف يحتلها وهو يعمل عاملا •

وهيثكليف لا يشغله الآن أى شبه مثل هذا ، فهو غارق في تنفيذ خطته للانتقام ، وقد ركز همه كله في تأمين المزرعتين لنفسه ، ولو لكى يؤكد ذاته وقدراته • بل ان موت ابنه لا يهز مشاعره • فقد وفى الطفل بأغراضه كأداة لتحقيق هدفه •

ومن الأشياء ذات الدلالة أن العلاقة بين كاثي وهيرتون تبدأ من نفس النقطة التي انتهت عندها علاقة هيثكليف وكاثرين • فان كاثي هي الأخرى تجد هيرتون مضجرا ، غير مهذب ، ولا يمتلك لطائف السلوك التي ورثتها من بيئتها • وهيرتون ، شأنه في ذلك شأن هيثكليف قبله ، يعتبر صلف كاثي اهانة لكبريائه ، بل أنه يرفض أن يرتقى بنفسه حين تعرض عليه مساعدتها • لكن ، عندما تشعر بحاجتها الى دفء العلاقة الانسانية فانها تنشد صحبته • وينجح الاثنان في أن يقيما الرابطة القديمة مرة أخرى ، على نفس الأساس ذاته ، لأنهما أساسا من نفس نوعية كاثرين وهيثكليف

وليس من الغريب أن يثير الاثنان ، وهما منكبان على كتاب يطالعان فيه ، الذكريات القديمة في نفس هيثكليف ، وبذلك يحدثان فيه التغيير الذي يطرأ عليه قبل نهايته • فانه يبدأ يرى في الاثنان صورة للعاشقين القديمين ، ويشل هذا التشابه حركته • ويصل به هذا الى ادراك نوعية العلاقة الجديدة التي لم تخطر على باله قبل ذلك • ولعل هذا يفسر لماذا يجد هذه العلاقة : « نهاية سخيفة لكل جهوده العنيفة » • بل أنه يرى أيضا ، بكثير من الدهشة ، نفس العلاقة تتكرر ولكن بعد أن رفضت كاثي كل القيم التي كانت وراء مأساة أمها • وفضلا عن ذلك ، فان هذا التغير يتوافق مع الكابوس الذي يحلم به لوكوود ، والذي يبعث فيه ادراكا بمستويات الوجود الأخرى التي غابت عن وعيه أثناء انشغاله بانتقامه • عندئذ تتور صور الطبيعة مرة أخرى في خياله ، فهو يرى كاثرين الآن « في كل سحابة ، وفي كل شجرة تملأ الهواء في الليل – والمحها في كل شيء في النهار – تحيط بى صورتها من كل جانب • » انه يعود ثانية الى النظام الطبيعي • ويستطيع الآن أن يكون أكثر رقة ، حتى تطفو إنسانيته العذبة فيه من جديد ، فيعترف لكاثي بأنه كان أسوأ من وحش في معاملتها •

ان ما يصل اليه هيرتون وكاثرى من علاقة انسانية عميقة تفوق كل المفهومات الاجتماعية قد جعل الحلم القديم يتحقق • فمن خلال معاناة آثار الاخطاء التراجيدية التي ارتكبها الجيل الأسبق ، يصل الاثنان الي استبصار جديد فى طبيعة العلاقات الانسانية الاصلية التي لا ينبغي أن تقوم على مفهوم المال والمركز الاجتماعى وما الى ذلك ، وانما على التعاطف والفهم • وهنا نجد أن ناقدا مثل روبرت ماكيين يميل الى الاعتقاد بأن أميلى برونتى « جاهدت عن وعى أن تؤكد انتصار المجتمع فى قصة حب كاثرين الثانية وهيرتون » • والواقع أن الأمر يبدو على عكس ذلك • فقد انتصرت الطبيعة واكدت قوانينها ، أو بالأحرى فإن القانونين المتعارضين ، قد وصلا الى اتحاد فى قصة الجيل الجديد ، اذ ينجح هيرتون وكاثرى حيث فشل هيثكليف وكاثرين • انهما قد نجحا فى اقامة علاقة جديدة لا تقوم على مفهومات التملك ، ولكن على العلاقة الانسانية الاصلية فى مجتمع أكثر طبيعى ، وهذا هو التأثير النهائى الذى تخلفه الرواية علينا بعد قراءتها •

ويؤدى بنا هذا الى القول بأن أميلى برونتى كانت ، فى الواقع ، أول روائية فى القرن التاسع عشر تحقق ذلك التلاحم بين الموضوعية والذاتية ، بين الواقعية والرومانسية ، فى الرواية الانجليزية ، وليست جورج اليوت كما يقول هاريو براتز • ففى مناقشته للجمال الذى أضفته جورج اليوت على ذكريات الطفولة القديمة وعلى الأشياء العادية فى الحياة اليومية يقول براتز :

ان ملاحظة جورج اليوت الواقعية الدقيقة تتحول الى اللفة دافئة ، وبذلك تكرر الانتقال الذى كان قد حدث فى هولندا من واقعية كارافاجيو التي كانت تنسم بالموضوعية ، لدرجة أنها تبدو خالية من المشاعر الانسانية ، الى تلك الواقعية الأخرى الدافئة التى يشوبها الشعر الصامت ، وهى واقعية فيرميز • فقد كان الهولنديون حقا ، كما ذكرنا فى أول الكتاب ، هم أول من أبرزوا شاعرية المناظر الطبيعية الكثيرة ، والشعر الذى يعيش فى الأكواخ الفقيرة ، أو فى الوجه غير الجميل •

ان الفضل الذى يسبغه الناقد هنا على جورج اليوت ، يجب أن يكون من نصيب أميلى برونتى ، التى كانت بحق أول روائية تهمل فى الرواية الانجليزية فى القرن التاسع عشر الأسلوب الذى أسميناه بالواقعية الرومانسية • وقد كانت ملكة الخيال عندها دون شك تعمل على مستوى

عال من الرومانسية لكنها مع ذلك لم تفقد أبدا رؤيتها للواقع . وقد كان الفرق بينها وبين جورج اليوت التي تميل الى الواقعية أكثر ، فرقا في الدرجة وليس فرقا في النوع .

## (ب) طاحونة على نهر الفلوس

تختلف المداخل النقدية الى الروائية الانجليزية جورج اليوت ، ولكن يبدو أنها تتفق على شيء واحد . ألا وهو ان تصميم رواياتها يكشف عن اهتمامها الدائم بالتفاعل بين الحقيقة الداخلية لشخصياتها الرئيسية وبين الظروف التي تحيط بها . فيقول ليزلى ستيفن ، وهو يحلل رؤياها المأساوية « انها دائما تعارض التطلعات النبيلة لروح محبة تؤثر الغير بالظروف الشائعة في هذا العالم المبذل » . وتناقش جوان بينت القضايا الخلقية في طاحونة على نهر الفلوس فتقول ان جورج اليوت تعرض قصص شخصياتها داخل دائرة المجتمع ، وأن الدراما الرئيسية تنبثق من التوتر بين الفرد والمجتمع . وفي محاولة لتحديد مكانة الروائية العظيمة في تاريخ الرواية الانجليزية تقول اليزابيث درو ان جورج اليوت هي أول كاتبة اجتماعية ، على أساس أنها أرست قواعد العلاقة العضوية الوثيقة بين طبيعة الفرد وطبيعة المجتمع الذي ينمو فيه الفرد .

والحق أن روايات جورج اليوت تحتل كل هذه التفسيرات بفضل ثراء نسيجها الذي يتألف من تلاحم الجانب الخلقى ، بالعاطفي ، بالاجتماعي ، والنفسي . ولعلنا نجد مفتاحاً لكل هذه الآراء النقدية في وصف الروائية ذاتها لبطلتها ماجي وهي تجلس بجانب أبيها على فراش مرضه .

كانت ماجي ، بثوبها البني ، وقد أحمرت عيناها ومشط شعرها الى الخلف ، وهي تنقل نظرها من السرير الذي يرقد عليه أبوها الى الجدران الكئيبة لهذه الغرفة الحزينة التي كانت مركز عالمها ، مخلوقة تفيض بحنين مشتاق مشبوب لكل ما كان جميلاً ومبهجاً . متعطشة الى كل المعرفة ، تجاهد أذنها للوصول الى موسيقى حاملة تلاشت ولا تريد أن تقترب منها ، يحفزها حنين أعمى ، غير واع ، الى شيء يصل بين انطباعاتها الرائعة عن هذه الحياة الغامضة ويعطى روحها احساساً أن لها فيها سكناً .

وليس من الغريب ، عندما يكون هناك ذلك التناقض بين الخابج والدخل ، أن ينشأ عن هذا صدامات مؤلمة .  
وتعود الروائية الى نفس النقطة ثانية ، كأنما لتؤكد التصميم الذى تقوم عليه الرواية فتقول :

بالاضافة الى نضوجها المبكر غير العادى ، جمعت تحرية الصراع والكفاح المبكرة بين الحافز الداخلى والحقيقة الخارجية ، وهو قدر كل طبيعة خيالية مشبوبة العواطف .

وهكذا يتأكد التناقض بين الذات وبين العالم الموضوعى ، ويتكشف تصميم الرواية . فعالم ماجى الداخلى الثرى يعارض البيئة الغليظة التى قدر لها أن تجد نفسها جزءا منها .

ان الصياغة التى تكتب بها الروائية عن حياة ماجى الذاتية تفرض علينا أن نعقد مقارنة بينها وبين الأقوال النقدية من فن جورج اليوت . ان سن . د . قيل يرى أن « اتجاهها الى كل ما هو شائم وعادى ومألوف هو أحد ملامح رواياتها التى يفيض عليها ضوء بارد جاف بلا غلاف جوى مثل القمر » . وقد نتفق مع الجزء الأول من هذا القول . ولكن من المؤكد اننا لا نجد أثرا للضوء البارد الجاف فى أسلوب جورج اليوت . وهى تستكشف أثر المحنة التى تمر بها ماجى ، حين يقلس أبوها ويقعده المرضى ، على نفسها الجياشة . فعلى العكس من ذلك نجد أن استكشاف طبيعة ماجى وحركة روحها يغمره ضوء ثرى ، متعدد الألوان ، دافئ ، غنى بالاحياءات . وكذلك يرى جوردون هايت أن واقعية جورج اليوت الصلبة تتضح فى تصويرها لآل دودسون وصدق تصوير الأماكن ، والمناظر الريفية والناس والحيوانات المنزلية . ولكن لاشك أن ذلك يرجع الى أن تصويرها لآل دودسون يتم بشكل درامى ، ثم لأننا لا نراهم من الداخل ، بل نرى دائما سلوكهم الذى ينم عن طبيعة تكوينهم المادية ، الضحلة ، التى لا تقدر على التعاطف مع الآخرين . غير أن تصوير الحالات العاطفية الروحية والعاطفية التى تمر بها ماجى ، وتصوير طبيعتها الحاملة ، الخيالية ، العاطفية ، بكل ما فيها من تعطش لكل ما هو رائع فى الحياة ، هذا التصوير يغشاه دفء عاطفى شديد .

ان التناقض بين هذين العالمين ، وهذين الأسلوبين فى التعبير ، لا يجعل من الطاحوتة « عملا طبيعيا جادا » ، كما تقول جوان بنيت لا ولا يمكن أن نتفق مع ناقد آخر يركز على التساؤل الواقعى فى الرواية لطفولة

ماجى • أن ناقدا كبيرا مثل ف • ر • ليفين يتحدى هذا التفسير الأخير حين يلاحظ أن أبرز ما يميز طاحونة على نهر القلوس هو ما نلمسه في تصوير الذكريات الذاتية « أنها تلك النغمة العاطفية » • ثم انه يلمس في الروائية التي تصدر عن ثقافة واسعة فيما تكتب « نفس الخاصة العاطفية في الكثير من رواياتها » •

والحقيقة أن الطاحونة ليست من نوع رواية ديفو مول فلاندرز حيث اهتمامات الشخصية الرئيسية تنحصر طول الوقت في الأشياء وقيمتها المادية • ولا هي من نوع رواية ديلنج جوزيف أندروز حيث نصلح طول الوقت بحقائق الحياة الاجتماعية الصلبة • كما أنها تغزو أرضا جديدة ، لم تكن واقعية رواية جين أوستن إنما تستطيع أن تغامر بالدخول فيها • أن الاهتمام بعالم ماجى الداخلى هو الذى يخفف عن الطاحونة عبء « الواقعية الصلبة » • واستكشاف حساسية ماجى المرفهة ، وهى تئن تحت وطأة أحزانها وآلامها وحزينها ، وأحلامها هو ما يثير خيالنا ومشاعرنا ، ويجعلنا كما شاءت لنا جورج اليوت فى قولها : « أكثر قدرة على أن نتخيل وأن نشعر » بآلام روح عظيمة لا حدود لها ، استطاعت أن تمس مارسيل بروست حين قرأ الرواية ، حتى دمت عيناه •

وهذا هو الذى يجعل ناقدا آخر ، وهو مورثون برمان يقول عن جورج اليوت :

ان اهتماماتها الاجتماعية والنفسية تضعها مع ذلك الجيل الثانى من الرومانسيين الذى يمكن أن نسميه بالواقعيين • • أن المرء لا يحتاج أن يذهب الى أبعد من الفصل الأول فى طاحونة على نهر القلوس بحثا عن اثبات وعن نظرية •

فرضه لجورج اليوت فى « ذلك الجيل الثانى من الرومانسيين الذى يمكن أن نسميه بالواقعيين » ، يحمل مغزى كبيرا ، كما أنه يتضمن ، على الرغم من ثقته بواقعيته ، احتمالات تأثير الرومانسية على حساسيتها الفنية • ولا يستطيع المرء أن يضيف كثيرا الى مقال ماريو براتز عن جورج اليوت ، خصوصا فى اختباره للعلاقة بينها وبين الشاعر ويردزورث • ولكن هذه العلاقة لا تبدو محدودة فقط باهتمام الاثنين بالناس المتواضعين المغفوريين • لا ، ولا هى مقصورة على تضورهما المتطابق للواجب على أن يصل الفن بالبشرية الى حالة انسجام مع الكون • فلعله يمكن أيضا فى « الحدس الصوفى الثاقب » الذى يتبينه جراهام فى أبيات وردزورث :

أن ترى العالم فى حبة رمل  
والسسماء فى زهرة يرية  
أن تمسك بالملانهاية فى راحة يدك  
والأبدية فى ساعة •

ويتضح هذا تماما اذا قارنا بين أبيات وردزورث وبين السطور  
التالية من الطاحونة تقول جورج اليوت عن ضيق ظروف ماجى الجائرة ،  
وكيف اثرت فيها :

ان المعاناة ، سواء كانت معاناة الشهيد أو معاناة الضحية ،  
التي يختص بها كل تطور تاريخي للبشرية يتمثل بهذا الشكل فى كل  
بلدة وبجوار مئات المدافئ المغمورة ، ولسنا بحاجة الى أن نخشى  
من مقارنة الأشياء الصغيرة بالعظيمة • ليس العلم يخبرنا أن أنبل  
محاولاته هى محاولة الوصول الى التثبت من وحدة تجمع بين أضال  
الأشياء وأعظمها • وفى العلوم الطبيعية ، كما فهمت ، ليس هناك  
ما هو حقير بالنسبة للعقل الذى يمتلك رؤيا كبيرة لعلاقات الأشياء .  
وبالنسبة للعقل الذى يوحى اليه كل شئ كنا هائلا من الحالات •  
ومن المؤكد أن نفس الشئ يصدق على ملاحظة الحياة الانسانية •

اننا نجد هنا نفس التعبير عن تصور وردزورث الصوفى بلغة الحديث •  
وهو يكمن أيضا فى اختيارها لشخصياتها ، وأحداثها ، ومواقفها ، كما  
تكمن خلف معتقداتها الفنية والخلقية • والطاحونة تصيغ نفس الحدس  
الصوفى بصيغة الفن الحنانى • ولو لكى توسع من مدى فهم القارئ  
وتعمق احساسه وتعاطفه مع الآخرين •

وهذا يؤدى بنا الى استنتاج أن الاهتمام بدراسة الأشياء دراسة  
أمينة ، بكل ما هو عادى ومألوف فى الحياة اليومية لا يشكل بالضرورة  
الواقعية فى الفن • فان الاهتمام بحياة الفلاحين فى المزارع والغابات ،  
وبالناس العاديين والبسطاء ، يميز لوحات جوستاف كوبيه الواقعية • وكان الاتجاه نحو  
دمييه ، مثلما تميز لوحات جوستاف كوبيه الواقعية • وكان الاتجاه نحو  
الطبيعة صفة تجمع بين وردزورث وبين كونستابل ورسامى الطبيعة  
الباربيزون • ان الفرق الرئيسى بين الممارسة الرومانسية والممارسة  
الواقعية هو غيبة النغمة الغنائية ، والمثالية فى الفن الواقعى • وروايات  
جورج اليوت لا تخلو من الغنائية والمثالية •



وبأدى ذى بدء ، ان ماجى ليست فتاة عادية ، وليس هناك شيء مألوف فيها . فهي تجمع بين حساسية الفنان وعقل المفكر . وهي شديدة الابتهاج بالحياة ، تحركها عواطف مشبوبة عميقة ، وطبيعة ثرية ، كما تتمتع بمظهر غجوى يضعها فى عداد كاثرين ايرنشو فى مرتفعات ورنج وشخصية يوسيتيسيا فاي فى رواية عودة المواطن لتوماس هاردى . وليس من الغريب أن يدفعها لونها الأسمر ، وخصلات شعرها الكثيفة الفاحمة ، وعيناها السوداوان المتألقان الى أن تهرب الى قبيلة الغجر لى تتولى عليهم ملكة . ان انطلاق خيالها الجموح ، وعفوية عواطفها ، وعطشها الذى لا يرتوى الى الحب تربطها بالطبيعة ، والرواية تصف عطش روحها وجوع عواطفها بأنه « ذلك العطش الذى ترغنا به الطبيعة على الخضوع للطوق لى نغير وجه العالم » . وهذه الصلة المباشرة بينها وبين الطبيعة تتأكد منذ البداية . فهي دائمة التجوال بجوار النهر مثل مخلوق برى . وفى « تلك الفتاة المتمردة » تسيطر نزعات القلب الطبيعية على ما يمليه العقل . أنها طفلة أخرى من أطفال الطبيعة ، متمردة رومانسية أخرى ، دائمة الصراع مع العرف المتفق عليه ، ولذلك كادت ، شأنها فى ذلك شأن كل المتمردين الرومانسيين فى الرواية الانجليزية ، محكوما عليها بالهلاك .

لكن هلاكها ليس نتيجة مباشرة لشخصيتها فان جورج اليوت تضيف الى قول نوفاليس بأن « الشخصية هي المصير » ، قولها ، « ولكنها ليست كل مصيرنا » . ولذلك فانها تصورت العوامل والقوى التى تسبب المعاناة وتنتهى بالكوارث على أنها الشخصية من جانب والظروف التى تحيط بها فى مجتمع مغلق ضيق الأفق . وهكذا فان مصير ماجى هو مسئولية مشتركة بين طبيعتها وبين ظروف حياتها .

وبدخول المجتمع كقوة ضدية ، فان طفلة الطبيعة يقابلها فى الجانب الآخر أطفال المجتمع المهدبون . والتناقض بين ماجى وبين ابنة خالتها نوسى هو « الفرق بين الجرو الخشن الأسمر ، والكثيف الشعر وبين القطة البيضاء » كل ما هو برى يقف على نقيض ما هو اليف ، الرومانسى ضد المألوف ، أو القلب ضد العقل .

ان توم ، اخا ماجى ، يجمع فى ذاته كل القيم والمعايير التى يتعامل بها المجتمع الذى تعيش فيه ماجى . ولذلك « كان ذا عينين بلا شاعرية ، ولا يحتمل أن يظللها ضباب المشاعر والخيال » . وانعدام الخيال عنده

هو الذى يحول بينه وبين تفهم يقظة أخته الروحية واحتياجاتها العاطفية • فهو شخص عملى ، محترم ، متعقل ، معتدل ، يؤمن بالعدل مهما كان العدل قاسيا أحيانا • وليس هناك فى حياته مجال للعواطف الرقيقة • والعالم الذى يعيش فيه هو عالم العمل لا عالم الخيال • انه نقيض ماجى فى أنه « لم يكن هناك فى طبيعته أى تمرد وحشى أو عدم اكتراث » •

واذا كان توم يمثل الدائرة العائلية ، فان آل دودسون يمثلون الدائرة الاجتماعية الأوسع التى تحارب ماجى فيها معركتها • فقد كانت جورج اليوت تدرك أن الحياة الصناعية والتجارية فى عصرها ، كما تتمثل فى آل دودسون ، كانت تقوم على تأكيد المتطلبات المادية ، وأن هذا كان يؤدى بالتالى الى انعدام التعاطف مع الآخرين ، أو الافتقار الى « الحب الايجابى للغير » • وهكذا يبدو آل دودسون فى الصلابة • فعلى الرغم من كل أمانتهم ودقتهم فى أداء العمل ، وعلى الرغم من كل ما يدين المجتمع لهم به ، الا أنهم ضيقو الأفق ، أنانيون ، بخلاء ، غير قادرين على التعاطف • أنهم يمثلون أولئك الناس الذين تمنعهم غلظة حسهم وسوقيتهم واهتمامهم بذاتهم ، وافتقارهم الى الخيال ، من الاحساس بالآخرين • وهم لذلك « اغبياء خلقيا » •

ومع ذلك فان عالم ماجى ليس فى النهاية كثيبا الى هذا الحد • فمما يلفت من حدة ذلك الجو عدوية انسانية فيليب ويكم ، أو حتى بوب جيكين البائع الجوال • ان فيليب انسان حسدس مهذب • وعدوية انسانيته وتفوقه الخلقى يتضحان فى موقفه من توم حين يجرح قدمه جرحا بليغا يهدده بعاهة كتلك التى يعانى منها فيليب نفسه ، وهو الانسان الأحدهب انه عندئذ يتعاطف مع توم حتى انه :

شعر أنهما لم يعودا فى حالة نفور ، لكنهما كانا مشدودين الى تيار يجمع بينهما فيه الألم والحرمان الحزين • ولم يتركز خياله على ماهو خارجى بل صور له بشكل حى حالة توم الشعورية الممكنة •

وبوب جيكين يشاطره نفس رقة الشعور • وطيبة نفسه تتضح حين يقدم الى توم ، بعد افلاس أبيه ، الجنيهاات التسعة التى يملكها • وهو فى هذا نقيض آل دودسون الذين يرفضون مساعدة شقيقتهم وولديها حين تنزل الكارثة على رأس الأب كالمصاعقة • ورهفة مشامره تتضح أيضا حين يأوى ماجى بعد أن يتنكر لها أخوها وأهلها والمجتمع بأسره اثر هروبها مع خطيب ابنة خالتها وعودتها تائبة لتكفر عن ذنبها •

مثل هذه الشخصيات التي تفيض بالحس الانساني العذب ، والروح الانسانية المرفهة تمثل النقيض لآل دودسون ومجتمع سمانت أوج على الإطلاق . ووظيفتها هي أن تلقى الضوء على الأخطاء الخلقية في آل دودسون ، وأن تبرز التناقض بين موقفين متناقضين : الرومانسي والمفرق في المادية .

وهذا التناقض يترك بصمته على نسق الصراع بين ماجي وبين أخيها وآل دودسون والمجتمع بأسره ، بل وعلى محاولاتها تأكيد ذاتها مرة ، وإنكار ذاتها مرة أخرى .

رجورج اليوت تبذر بذرة الشقاق بين ماجي وبينتها منذ أوّل الرواية . فبعد انتظار ماجي عودة أخيها بشغف لكي يقضى مع عائلته أجساره الصيف ، ذلك الانتظار الذي يلهب خيالها ويحرك كل حبها الرقيق لأخيها فإن كل توقعاتها المبهجة تنهار في مشهد بالغ العاطفية والتأثير . أن اللحظة التي يجب أن تخبره فيها أن الأرناب الصغيرة التي تركها في رعايتها قد ماتت ، تشهد تصاعد الدم إلى رأسه :

قال توم بقسوة : « أنك فتاة شقية ، وأنا أسف أن اشتريت لك السندرة أنا لا أحبك » .

شبهت ماجي : « أوه ، توم ، ان هذا قول قاس جدا لو أنك سميت شيئا لغفرت لك - ولم أكن لأهتم بما فعلت - لغفرت لك وأحببتك »

ان كلمات ماجي المشحونة بالعاطفة تصطدم بإحساس توم البارد المحسوب بالعدل حتى في القسوة . والنفمة التي تتردد هنا تظل تلح على المشاهد مشهدا أثر آخر ، مع تنويعات عديدة . أن عدم إكترائه بتوسلاتها المستمرة وأزدرائه الحكايات انخيالية التي تنسجها حول العنكبوت والضفدعة وكل أشكال الحياة الحية ، يبرزان الفرق بين حسابه العقلية الباردة وبين تلقائيتها . وهذا التناقض يميز طبيعة العلاقة بين الأخ وأخته ، والنسق الذي تجرى عليه ، كما أنه يكمن خلف موقف آل دودسون من ماجي ، التي نجدها دائما موضع توبيخهم واستهجانهم لأنها ليست مثلهم شكلا أو سلوكا ، أو لأنها كما تقول خالتها مسز بوليت : « أنها أشبه بالجربية الآن عن ذي قبل » . أن واقعيتهم المبتذلة يسوء إليها مظهرها وميولها الرومانسية .

والصدام بين الطرفين ، بين ما هو انساني وما هو تجارى ، أبرز ما يكون حين تقع الكارثة ويفلس مستر تليفير ويقع فريسة المرض • ان توم يميل الى ادانة أبيه على أساس من مفهومات الطبقة الوسطى عن « الفشل » ، و « العار » و « الاحترام » • وهو فوق هذا يصدر حكمه على أبيه بدافع من احساسه الانانى بالخسارة التى يتعرض لها هو شخصيا حيث انه لن يتمكن من « أن يغدو شخصا مهما فى العالم بحصانه وكلابه والسرّج » وأنه سيغوص « الى حال العمال الفقراء » • فى حين أن انشغال ماجى بحال أبيها ، ودفع مشاعرها السخية ، ويميزانها عن كل الآخرين ، ان نواح أمها على « الأشياء » التى ستباع بالمزاد ، فى وقت تتعرض فيه قيمة انسانية أنبل للهلاك ، يثير غضبها • ويصل غضبها الى حد التوهج عندما يظهر آل دودسون عدم قدرتهم على التعاطف والاحسان فى ظل هذه الظروف القاسية :

انفجرت قائلة : « لماذا جئتم ، اذن تتكلمون وتتدخلون فى حياتنا وتبخوننا اذا لم تكونوا تنوون أن تفعلوا شيئا لمساعدوا أمى – أختكم نفسها – اذا لم يكن لديكم الشعور بالتعاطف معها وهى فى محنة ، ولا تريدون أن تتنازلوا عن أى شىء رغم أنكم لن تخسروه ، لكى تنقذوها من الألم ؟ » •

ان ادانتها لهم تحمل معانى كثيرة • ففي كلماتها تتعارض «المشاعر» مع « الأشياء » • وتؤكد القيم الانسانية فى مواجهة القيم التجارية التى يدين بها آل دودسون ، وهم الطبقة البرجوازية الصغيرة التى تعمل بالتجارة والربا • ان عالمهم الكئيب الذى يقوم على جمع المال وحب التملك يتكشف عن لا انسانيته أمام احساس ماجى الأرقى بالحب والفهم والتعاطف ، التى تسقط خلقياتها الانسانية الكثير من الضوء على خستهم وخسة العالم الذى ينتمون اليه •

واذا كان شعور ماجى بهذا التناقض يميز علاقتها بالآخرين ، فهناك صفة أخرى تميز علاقتها بنفسها • وجورج اليوت تؤكد هذه العلاقة الأخيرة فى قولها :

كانت ماجى تندفع الى أفعالها بدافع عاطفى مشبوب ، ثم كانت ترى لا مجرد نتائجها فحسب ولكن ما اذا كان من الممكن أن يحدث لو أنها لم تفعل ذلك بكل التفاصيل والملايسات التى ينسجها خيال نشيط •

وهذه الصفة المميزة هي التي تجعلها تتأرجح بين حنينها العام إلى حياة أكثر امتلاء وبين الرغبة في انكار ذاتها •

فحين يواجهها عالم الاهتمامات المادية الذي لا ينطوي على أى قدر من الحب ، وحيث لا تجد مجالا لممارسة عواطفها المتأججة الحبيسة ، تروح تبحث عن ملاذ في انكار الذات • وحين يمتلكها فوران مشاعرها المكبوتة ، تستدير إلى فيليب ويكم ، وهو ابن الد أعداء أبيها الذي كان سببا في خرابه ، وانما لكى تمر بالصراع بين ولائها لنفسها وولائها لأبيها والآخرين • وعندما لا يطفىء توم شعلة العلاقة بينهما ، تثور في نفسها معركة بين الخضوع وبين التمرد :

شعرت انه لم يكن من المجدى أن تحاول فعل أى شىء سوى الخضوع • فقد كان توم يقبض على ضميرها قبضة رهيبه ، وعلى أعماق ماتخشاه • تلوت تحت صحة الصورة التي رسمها لطبيعتها سلوكها ، ومع ذلك تمررت روحها كلها على هذا التصوير كشىء غير منصف، من راقع عدم اكتماله •

وانكأرها لفيليب يؤكد نفسه مرة ثانية عندما تحاول أن تتحاشى إقامة أية علاقة مع ستيفن جست ، خطيب لوسى ابنة خالتها • فهي مرة مدفوعة بالرغبة في أن تتبع شعورها القوي ، ومرة مدفوعة بالرغبة في أن تطيع ما يعلبه عليها احساسها بالواجب • لكنها عندما تخرج معه للنزهة في قارب وهما وحدهما ، تتلاشى ذكرى الماضى ، وتختفى قبضتها على ضميرها • ان المد الذي يجعلهما غير قادرين على العودة إلى بلديهما، يفرق احساسها بالواجب • لكن الصراع يؤكد نفسه هنا ، ويعبر عنه صراع الارادات بين ماجى وستيفن • ان ستيفن يدافع عن حبهما لأحدهما الآخر على أساس « القانون الطبيعى » الذي يتغلب على كل شىء ، لكنها تتشبث « بالقانون الاجتماعى » ، فتقول : « لو أن الماضى لم يلزنا ، فأين يقع الواجب ؟ لن يكون لنا قانون اذن سوى الميول التي تفرضها علينا اللحظة » • وهكذا تختار أن تعود إلى النظام الذي خرجت عليه ، ويتغلب انكار الذات في النهاية • لكن صراعها الأخير مع ثورة الطبيعة والنهر ، حين تحاول أن تنقذ توم عندما يفيض النهر ، يلقي بها في آخر الأمر بين احضان أخيها في لحظة الموت •

وفي هذا تقول باربارا هاردى في تحليلها لهذه النهايه :

اننى لا ارى الرواية مقسمة الى « واقعية » و « خيال جامع » .  
 اننا نستطيع ان نرى كيف تدمر النهاية قوة تحليل الاختيار الخلقى ،  
 ونستطيع ان نرى اسبابا شخصية ( خاصة بالكاتبة ذاتها ) خلف  
 هذا التحول الى هذا الخيال الصارخ .

وهي تعتبر النهاية مقحمة بشكل دبرته الكاتبة . ولكن من المؤكد ان  
 هذه النهاية قد مهدت لها الكاتبة في اشاراتها الى فيضانات النهر السابقة ،  
 والى نذر الموت غرقا ، والى تاريخ القديس اوج . ومسألة ما اذا كانت  
 هذه الأمثلة ذات وظيفة عضوية أم لا أمر يطول شرحه . لكن ما يهمنا  
 هنا هو ان جورج اليوت تلجأ الى وسيلة غنائية شاعرية لكي تحل العقدة .  
 وهذه الغنائية الشاعرية تتفق مع النغمة السائدة في رواية هي بالفعل  
 مقسمة بين الواقعية والرومانسية لا في نهايتها فحسب ، ولكن عبر الرواية  
 كلها . فمن المؤكد ان الطبيعة اها في هذه الرواية مكان ووظيفة تؤديها  
 في الرواية ، على الأقل من خلال ماجى التى تمثل قوة طبيعية . بل ان  
 الفيضان يصل في منتصف ليل ، في وقت تكون ماجى فيه فى أمس الحاجة  
 الى أن تفرق أحزانها بعد أن لفظها الجميع بما فيهم أخوها . ان عظمة  
 المشهد ، وعظمة الصراع مع الطبيعة الثائرة ، تبين لنا خيالا خلاقا يعمل  
 على مدى شاسع لكي يلتحم جيشان عواطف ماجى مع جيشان مشابه في  
 روحها . وهكذا تتطابق القوى الطبيعية التى تعمل بداخل ماجى مع القوى  
 الطبيعة وعناصرها . ان البطلة ، التى تشمخ برأسها فوق الجميع وفوق  
 كل شيء حولها ، تجد فى عظمة جيشان عناصر الطبيعة ندا لعظمة  
 التى تعمل فى عالم الطبيعة الخارجى .

وعلى الرغم من هذا فليس هناك سبب يدعونا الى أن نتقبل هذه  
 النهاية . فالحقيقة اننا لانستطيع أن نتقبلها . والسبب فى هذا لا يكمن  
 فى أى خيال صارخ تلصقه الكاتبة الصاغا فى نهاية الرواية . فالأحرى  
 أن نلتمس السبب فى الرسالة الاجتماعية التى تعبر عنها الرواية فى كلمات  
 القس لماجى :

« . . . ان كل شيء يبدو فى الحاضر كما لو كان ينحو نحو  
 تحلل الروابط ، ونحو احلال الاختيار المتمرد محل التشبث بالالتزام  
 الذى يضره بجذوره فى الماضى . . . »

ان هذا الخوف من تحلل روابط الماضى هو الذى دعا جورج اليوت  
 الى أن تهرب من صلب القضية ، ومن محاولة أن تنشب فى خيال القارئ

ذلك طرف السكين الحاد الذى كانت الرواية تشسحده من بدايتها الى نهايتها ٠٠ هو نفس خوف المجتمع من « وصمة وجود ما جى بينهم ، وهو امر بالغ الخطورة على البنات هناك » ٠ وخلف هذا الخوف تكمن « تلك الغريزة المرفهة التى يمتلكها الرأى العام من أجل الحفاظ على المجتمع » ٠ وهو خوف يرتبط ارتباطا وثيقا بذلك الخوف الآخر ، وهو خوف سياسى فى أساسه ، من « الرجال الذين كانوا يشغلون أنفسهم بالأمور السياسية » ، والذين « كان ينظر اليهم بشيء من الشك ، على أنهم شخصيات خطيرة » ٠ ان خوف جورج اليوت من نتائج أى انفجار عنيف ، مما قد يؤدى بالاحاطة بروابط الماضى ، هى ما تعالجه الرواية فى الواقع ٠

وخلف نهاية ما جى المساوية يكمن ذلك الموقف الذى يصفه ويموتد ويليامز فى دراسته لرواية مارى دارقون بأنه « الخوف من العنف الذى كان سائدا بين الطبقات العليا والمتوسطة فى ذلك الوقت ، والذى كان يتغلغل ، كعامل متحكم ، حتى فى تعاطف مسز جاسكل الخيالى ٠ » وهو ينظر نفس النظرة الى رواية فيليكس هولت لجورج اليوت حين يرى فى الرواية معالجة درامية للخوف من التورط فى العنف ٠ ولاشك أن هذا الخوف كان مطمورا فى ضمير القرن التاسع عشر ، الخوف من قفزة فى الظلام ٠ وماجى تقفز قفزتين من هذا النوع ، مرة حين تهرب الى الغجر ، ومرة أخرى حين تهرب مع ستيفن جست ٠ وتقول الرواية عن تلك المرة الأخيرة : « كانت القفزة قد حدثت » ٠ ان ما يحدد موقف جورج اليوت من ما جى فى الواقع هو خوفها من المتعرد الرومانسى ٠

### « ج » تس سليلية آل دربرفيل

فى مذكرات توماس هاردى وخطاباته ومقالاته توجد ملاحظات متناثرة عن فن الرواية لو جمعت معا لكونت نظما متماسكا ٠٠ فى هذه المذكرات يقطع هاردى صلته بالممارسات الفنية التى سبقته ، ويختط اتجاها جديدا ٠ وبعبارة أخرى ، فانه يضع فى هذه المذكرات صياغة لما يمكن أن نسميه نظرية فى الرواية يؤكد فيها على العنصر الذاتى فى العملية الابداعية الفنية ٠

فى هذه المذكرات يرى هاردى أن عمل نسخة آلية طبق الأصل من الواقع ، أو نسخة تقوم على ملاحظة الحقائق المادية فقط ليس من الفن فى شيء فالفن ، كما يقول ، يكمن فى جعل أوجه النص فى الطبيعة

« أساسا لجمال لم يدرك حتى الآن ، من خلال انارتها بالضوء الذى لم يوجد قط ، على سطحها ، لكنه يرى كامنا فيها من خلال عين الروح » . ولعله يعنى بهذا أن الفنان ينبغي عليه أن يبحث عن الواقع الأعرق خلف المظهر المجرى . وهو فى نفس الوقت يوحى بأن الجمال فى الفن ينبع من نوعية عقل الكاتب وبحته عن الحقيقة بواسطة الخيال . فجمال منظر ما لا يكمن فى المنظر فى حد ذاته ، ولكن فى عقل المدرك ، أو كما يقول : « أن الجمال الذى يضيفه الكاتب على الموضوع ليس « جمال المظهر » بل ، جمال تداعى المعنى ؟ . ومن هنا كانت قدرة الفنان على أن يرى الجمال فى القبح ، ولهذا تصبح الواقعية لديه ، عادة تصوير الواقع « الذى يتحقق من خلال النفاذ فى قلب الشيء » ومن خلال أعمال الخيال .

هذا الاصرار على ملاحقة الفنان الخيالية للحقيقة ، ونظريته الذاتية التى تميزه يؤدى بهاردي الى تأكيد عنصر الاختيار كقاعدة فنية . فالفنان كما يقول : « يراقب ذلك النموذج من بين أشياء عامة الذى تحركه خاصيته نحو ملاحظته ، ويصف ذلك وحده » . وفى ملاحظة أخرى يقول أن الفن يكمن فى إبراز « الملامح التى توضح أسلوب الكاتب الخاص به فى النظر الى الأشياء » . ولذلك يرى أن المدرسة الانطباعية ملائمة لطبيعته ، ويتفق مع المبدأ القائل بأن « ما يصل اليك من منظر ماهو الملمح الذى تمسك به ، أو ، بعبارة أخرى ، ما يروق لعينك وقلبك على الأخص وسط كثير من الأشياء لا تروق لك بهذا الشكل ، والتى تغفل بالتالى تسجيله » .

نظرية هاردي فى الفن ، إذن ، تؤكد على عناصر معينة نجد المعادل لها فى النظريات التى سادت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . فهو يقر بأن غاية الفن توصيل احساس بالواقع . وينبغى على الكاتب ، للوصول الى تحقيق هذه الغاية أن ينقب عن حقائق الحياة . وهذه الحقائق لا توجد فى التفصيلات السطحية للتجربة ، ولكن يمكن الوصول اليها فقط من خلال حرية خيال الفنان . وعند التوسع فى تصويرها ينبغى على الكاتب أن يختار ، أو ، بعبارة أخرى ، أن يؤكد فقط العنصر الأكثر سيادة فى التجربة ، أو ذلك الجانب من التجربة الذى يروق لخاصيته العقلية ، وبالتالي أن يستبعد السمات التى ليس لها صلة بموضوعه أو فكرته ، انه باختصار يؤكد العنصر الذاتى المتفرد فى التجربة الفنية .

ولهذا فليس من الغريب أن يتهم الطبيعية فى الفن بأنها تفتقر الى الاختيار والخيال . وفى مقاله « علم الرواية » يسلم للطليعيين بأن هناك



بعض العلم الذى يكمن فى الفن • وهو لا يعنى بذلك اللغة العلمية الاصطلاحية السائدة فى عصره ، ولكن التفاعل بين الطبيعة البشرية والظروف المحيطة وهنا ، كما يقل ، تنتهى العلاقة بين الرواية الخيالية وبين العلم فلما كانت الرواية فنا وليست علما ، فلا ينبغي لها أن تتطابق مع عمليات الملاحظة العلمية وجدولة الأفعال ، ولا أن تكون نسخة طبق الأصل من الواقع • ولابد للفنان أن يكون انتقائيا حتى يكون « أكثر صدقا من الحقيقة » ولذلك كان اتهامه للطبيعية بأنها « زيف مقطوع من ثمار الملاحظة الشديدة الدقة » •

وفى خطاب الى صديق له يعبر هاردى عن استيائه من تركيز الطبيعيين على حقائق الحياة المادية الذى يعميهم عن الحقائق الروحية ، فيقول :

تخطئين فى افتراضك أننى معجب بزولا • فهذا بالتحديد مالا أفعله • أننى أرى أنه ليس فنانا وماديا للغاية • وأشعر بأنه لا ينبغي تناول الجانب الحيوانى من الطبيعة البشرية مطلقا الا بصفتها مغايرا لجانبها الروحى •

وليس هذا القول الا اعادة صياغة لرأيه بأن عين الفنان الطبيعى انما تلتقط كل ما هو سطحي وخارجى ، وليس « الحقيقة الحقيقية » وهو نفس الرأى الذى دونه فى مذكراته فى قوله أن الفنان يلاحق بخياله الحقائق الروحية • وهو رأى يتفق مع ما كان سائدا فى عصره من التأكيد على ذاتية الفن •

وقد توحى هذه النظرية بأن هاردى كان أكثر ميلا الى الرومانسية ، خاصة حين نقرأ ما دونه فى إحدى مذكراته من أن :

الرومانسية سوف تبقى فى الطبيعة البشرية طالما وجدت الطبيعة البشرية ذاتها • لكن النقطة الأساسية ( فى الأدب الخيالى ) هو أن نتبنى ذلك الشكل من الرومانسية الذى يتفق مع مزاج العصر •

وقد كان مزاج العصر لا يتفق مع واقعية شانفليرى المهلهلة ولا مع طبيعية زولا • كان مزاجا أميل الى واقعية فلوبيرر الخيالية ، ومع حرص فلوبيرر على تطوير الحكاية القصصية ليصل بالرواية الى مستوى الفن من خلال استخدام الكلمة الدقيق الذى يعبر عن أدق المعانى ومن خلال البناء الفنى المحكم الذى يعبر عن رؤيا الفنان • ولعل الواقعية الخيالية

كانت تعنى فى المقام الأول استخدام التفاصيل الدقيقة من الحياة التى تشع دلالة وتبرز الرؤيا التى يحاول الكاتب نقلها الى القارئ . ومن اللافت للنظر أن ما يقوله فلوبير من أنه ليس هناك موضوع جميل وموضوع قبيح ، بل ان الجمال ينبع من رؤيا الفنان وما يضيفه على مادته من خيال وتأمل ، ينعكس فيما يقوله هاردى فى هذا الصدد . هذه الصلة بين فلوبير وهاردى هى التى دعت ناقدنا متزمتا أن يعقد صلة ، فى مقال ظهر فى عام ١٨٧٨ ، بين رواية هاردى وعودة المواطن وبين مدام بوفارى ، يقوله عن يوستيسيا فائى ومدام بوفارى :

لكن المرء لا يمكنه الا أن يرى أن الشخصين اللذين نتكلم عنهما « يوستيسيا ووايلديف » لا يعرفان سوى قانون ارضاء عاطفتهم المشبوبة ، على الرغم من أن هذا لا يصل الى حد وضع الكتاب ضمن الكتب الممنوعة فى البيوت المحترمة . ومن الواضح فى نفس الوقت أن يوستيسيا فائى تنتمى أساسا الى الرتبة التى تقف مدام بوفارى نمطا لها ، ومن المستحيل ألا نأسف أن السيد هاردى قد أهدر طاقاته من أجل إعطاء ما هو فى نهاية الأمر رؤية ناقصة ومضللة لحد ما لها ، حيث أن هذا نمط لن يسمح الراى الانجليزى العام لكاتب روائى أن يصوره تصويرا كاملا .

واذا كانت الواقعية الخيالية تعنى فى نهاية الأمر الجمع بين الواقع والخيال ، فإن هذا الأسلوب الفنى يتكافأ مع الموضوع الذى يصور الصراع بين النزعات الانسانية الطبيعية وبين المتطلبات الاجتماعية . هذا الصراع يأخذ شكلا حادا بعد أن يعتدى اليك ديرفيل على تس . ففكرة الرواية الأساسية تقوم على احتجاج ضد الصدع الذى « كان سيفصل شخصية بطلتنا فيما بعد عن ذاتها السابقة » ، ضد « مزق العرف » ، أو « الأشباح الأخلاقية المخيفة » التى تحاول تنظيم دوافع الفرد الطبيعية . هذه المزق والأشباح متنافرة مع قوى الحياة الأولية . ويبرز هذا التنافر حين تجد تس نفسها وسط الطبيعة بعد أن غرر بها ، فتنظر الى نفسها على أنها :

صورة للآثم تتطفل على ملاذ البراءة . لكنها كانت طول الوقت تعمل تمييزا حيث لم يكن هناك أى فرق . ففى حين كانت تشعر بالتنافر كانت متناغمة تماما . فقد أجبرت على أن تخرق قانونا اجتماعيا متعارفا عليه ، لا قانونا معروفا فى تلك البيئة التى كانت تظن نفسها شيئا شاذا فيها .

ان الفقرة تسقط على الطبيعة الخارجية حالة مزاجية ، انما تظهر  
انها لا وجود لها الا فى الذات الاجتماعية .

والرواية تصور تفاهة القانون الاجتماعية حين يثور « حزن جديد »  
يتوازن مع أحزانها الأخلاقية فى « الجانب الطبيعى منها الذى لم يكن يعرف  
قانونا اجتماعيا » . ان طفل تس يرقد فى النزاع الأخير . وفى لحظة رعبها  
لا يتكلم بداخلها سوى الطبيعة التى لا تعترف بأى قانون اجتماعى .  
« نسيت الأم الطفلة اساءة الطفل ضد المجتمع بمجيئه الى العالم . »  
ومغزى الموقف هو أن الطرد الاجتماعى والقانونى الذى يرمز اليه الطفل  
يتضاءل أمام الزمن الخالد والكون والوجود الانسانى . القوانين  
الاجتماعية الزائلة توضع فى مقابل الحقائق الأزلية ، وبالتالي تتعزى .

الرواية بهذا تعرض قوتين متعارضتين : الأفكار والتعصب  
الاجتماعية من ناحية ، والميول الطبيعية من ناحية أخرى . ويؤكد الصدع  
بينهما ذاته فى العالم الداخلى والعالم الخارجى . وتجسد تس فى ذاتها ،  
شأنها شأن أنجيل كلير ، هذا التناقض . والفصّة تصور تصويرا دراميا  
انكارهما للقيم الاجتماعية المتعارف عليها ، وتبنيهما لطريقة طبيعية فى  
الحياة كل منهما يبدأ مسيرته ملتصقا بالتصاقا صارما بالمفهومات الأخلاقية  
التقليدية ، وينتهى برفضها .

ويتجلى الصدع فى نفس تس فى تأرجحها بين الضمير والحب .  
فعندما تلتقى بأينجيل كلير فى حزرعة الألبان التى تعمل بها ويقعان فى  
الحب فأنها تسسقط فريسة بين عاملين عندما يؤرقها عبء  
« خطيئتها » فأنها تميل الى رفض عرضه فى الزواج ، وعندما يتمكن منها  
الحب فأنها تتمنى أن تقبل عرضه . « كان كل نفس يتردد فى صدرها ،  
كل موجة فى دمها ، كل نبض يغرد فى أذنيها ، صوتا يتحد مع الطبيعة  
متمردا على شكها فى أخلاقية هذا » . فهى صريعة هذا التناقض بداخلها  
بين حيرتها الأخلاقية ، « القواعد الاجتماعية » ، وصوت الطبيعة « الغريزة  
القاهرة نحو ابتهاج الذات » .

وفى معارضته لكل ماهو طبيعى ضد كل ماهو اجتماعى ، يرفع هاردى  
من شأن الواحد ليعزى الآخر . فعندما يعلم كلير بسرهما يرفض الزواج  
منها ، فتلومه قائلة : « كنت أظن ، يا اينجيل ، أنك كنت تحبنى ، أنا ،  
نفسى ذاتها ! فإذا كنت أنا من تحب حقيقة ، فكيف يمكن أن تنظر وتتكلم

هكذا ؟ هذا يخيفنى ! فبعد أن بدأت أحبك ، فأننى أحبك الى الأبد - فى كل التغيرات ، فى كل المخازى ، لأنك أنت نفسك ٠٠٠ » . الموازين تبدو مثقلة بشكل غير متكافئ . ان « النفس » ، الجانب الانسانى من الأمر ، يسمى فوق المعارف الزائفة . وعندما تعاني تس ازدرأ كلير لها وقسوته قانها تدرك ورطتها و « قانون المجتمع التعسفى الذى لم يكن له أساس فى الطبيعة » . هنا تكمن « طهارة » تس ، فى طبيعية دوافعها التى ينكرها القانون الاجتماعى . ويبرز هاردى هذه النقطة فى دفاعه عن الرواية ضد أولئك الذين « يكشفون عن عدم قدرتهم على ربط فكرة الصفة التى وردت فى العنوان الفرعى للرواية « قصة امرأة نقية » ، مع أى فكرة أخرى سوى المعنى الزائف المشتق منها الذى لصق بها مما أملتة الحضارة . انهم يجهلون معنى الكلمة فى الطبيعة » .

ان اينجيل كلير يصل الى مثل هذا الادراك . فهو يمثل فى أول الأمر « معيار الحكم التقليدى » ، وهو السبب فى تعاسة تس . المفارقة الساخرة فى موقفه هى انه يستطيع أن يهاجم التمييز الطبقي ، وأن ينحاز لصف الطبقة العاملة ، لكنه يفتقر الى الأمانة الفكرية التى تمكنه من مناقشة القيم الطبقية ان نظريته فى الصلاح والطيبة تجسد اعلاء الطبقة الوسطى لمثل الحق والأمانة والصدق والطهارة . استعباده العادة والعرف له لا يمكنه من التعرف على الطيبة والصدق والنقاء فى تس .

لكنه حين يهاجر الى البرازيل وتحركه مشاهد المعاناة والتعاسة والموت ، يصل الى ادراك مشكلة تس ، وتنضو عنه تعصباته الأخلاقية كملا بهذا مسار تحرير نفسه من القيم الاجتماعية والأخلاقية . « فبعد أن كان قد رفض نظم التصوف القديمة ، بدأ الآن يرفض التقييمات القديمة للأخلاقيات » . ويبدأ فى رؤية القيمة الانسانية فى الأهداف والدوافع لا فى الانجازات ويضع الادراك حدا لتناقضاته بين ما هو اجتماعى وما هو طبيعى .

اندفعت تناقضاته بداخله فيضا . كان يعلى من شأن الوثنية الهيلينية على حساب المسيحية ، ومع ذلك لم يكن أى استسلام غير شرعى فى تلك الحضارة يدعو الى ازدرأ أكيد . من المؤكد اذن أنه كان يمكنه أن ينظر الى التقزز من حالة مسها بشر على أنه الأقل مدعاة للتصحيح حين تكون النتيجة راجعة الى الغدر . داخله وخز الضمير .

ويأتى الإدراك متأخرا حين ينتل تس اليك ، أصل البلاء ، وتصل الى  
 جبل المشنقة •

وقد يبدو هاردى فى كل هذا رومانسيا مفرطا فى الرومانسية ، بل قد  
 تبدو أحكامه شطحات بعيدة كل البعد عن الواقع • ولكن لا بد أن نتذكر  
 دائما ، ونحن نقرأ الرواية ، أن مأساة تس تنبع أساسا من أرض الواقع ،  
 من احساسها كفتاة قروية ساذجة بمسئوليتها نحو تربية اخوتها وأخواتها  
 الصغار التسعة وأمها المنكية دائما على طست الغسيل وأبيها العجوز الهالك  
 الذى لم يعد ينفع لشيء ، ونحو توفير سبل الحياة لهم • من هنا تنبع  
 مشكلة حياتها • هذا هو الأساس الواقعى الذى تقوم عليه مأساة تس •  
 « كان كل يوم يلقى على عاتقها مزيدا من أعباء الأسرة ، وأن تس كان  
 عليها أن تكون ممثلة آل داربيفيلد فى قصر دربرفيل كأمر حتمى » •  
 ويستغل اليك دربرفيل نقطة الضعف هذه بعد أن يغرر بها وبعد أن يهجرها  
 اينجيل وبعد أن تلاقى الأمرين فى الحياة • انه يحاول استعادتها بأن يلقى  
 اليها وعودا بحياة مريحة رغدة « ٠٠٠ لك ولوالديك وأخواتك ٠٠٠ » هو  
 يعزف على وتر يعرف أنه يمسخها فى نقطة ضعف ، واستجابتها لهذا الاغراء  
 استجابة تميزها » :

« لا تذكر اخوتى وأخواتى – لا تجعلنى أنهار تماما • اذا كنت  
 تريد مساعدتهم – والله يعلم أنهم بحاجة اليها – فأفعل ذلك دون أن  
 تخبرنى ٠٠٠ » •

ويعود هو دائما الى نفس النقطة • وهى تستجيب بشكل نمطى لأمراة  
 فى مثل ورطتها • « ارتجف قلب تس – كان يمسخها فى مكان ضعيف •  
 كان قد ضمن قلقها الأساسى • فمنذ عودتها الى البيت كان قلبها قد راح  
 لأولئك الأطفال بعاطفة مشبوبة » و « سقوط القطرات المستمر يبلى حجرا –  
 بل أكثر من هذا ، ماسه » • فيعد أن تطرد الأسرة من كوخها ، وتجد تس  
 نفسها عاجزة ، يغريها اليك بخطة أخرى ، أن يضع الأم فى مزرعة دواجن  
 وأن يرسل الصغار الى المدرسة • عندئذ تظهر النبرة المستكنة الأولى  
 فى كلماتها : « وكيف لى أن أعرف أنك ستفعل كل هذا ؟ وقد تتغير آراؤك  
 – وعندئذ – سنكون – ستكون أمى – بلاماوى مرة ثانية • » التضحية التى  
 تقوم بها ، الثمن الفادح الذى تدفعه ، ليس سببه ذاتها ، بل من أصل  
 « الصغار » •

وإذا كان هذا هو الخط الشخصى الواقعى للحدث ، فهناك أيضا الخط الاجتماعى العام حين تعمل تس أجيرة فى أرض مزارع قبل أن تلتقى مرة ثانية باليك دربرفيل . فوسط كل معاناتها على الأرض والمطر ينفذ فيها كأنه شظايا زجاج ، والصقيع يقرض أصابعها ، والرطوبة والبرد يجمدان مقلتيها ، ويتغلغلان فى عظامها ، يأتى تسلط صاحب عمل جائر يبيض جوره فى كلماته « سوف نرى من هو السيد هنا » . ووسط القسوة والظلم وانعدام الانسانية عليها أن تعمل مثل أمة لأنها إذا لم تعمل فلن يدفع له أجر . « أنها تقوم هنا مثلا على انحطاط قدر العمال ، على « كوخهم وتشوشهم من أجل لقمة العيش يوما بيوم . هكذا يمتزج الواقع المرير بالرومانسية فى عالم توماس هاردى الواقعى والروائى .

هذا المزيج يتضح كل الوضوح فى الصور الفنية التى تعكس حقائق الحياة الأساسية : الحياة والموت . صور الحياة ترتبط دائما بالدوافع الطبيعية لفرد ، ونوازع القلب ، فى حين أن صور الموت تأتى تصويرا للقيم الاجتماعية والأخلاقية التى يصطلم بها الفرد . ومن خلال تجسيد العناصر التى تهب الحياة فى الطبيعة ، والعناصر التى تحترم الحياة فى المجتمع ، لا تمثل الصورة الفنية مجرد أحكام هاردى الأخلاقية ، لكنها تدل أيضا على الطبيعة الأخلاقية لخياله .

فى دراسته لهاردى يقول بيير ديكزديى عن تس سليلية آل دربرفيل وجود المغمو .

فى كل من هاتين الحالتين ، كما هو الأمر فى الأغلب فى الحالات مع هاردى ، فإن العواطف المشبوبة التى يثيرها الحب تختبر فى منظر يختار عن عمد لقربه من الطبيعة وهكذا تحد ظروفها ضمن لها كل توحدها العاطفة البدائية الجوهرية ، عارية من طلاء الكياسة والعرف .

ولابد لنا أن نسارع هنا بأن نقول أن استخدام هاردى للطبيعة ليس آليا لهذا الحد على الإطلاق كما يبدو من كلمات ديكزديى . فليست وسيلة نسج ميول الشخصيات المتعارضة فى روايات هاردى أمرا نادرا ، لا مجرد إبراز الصلة بين الاثنين ، ولكن أيضا لتجسيد دوافع الشخصيات ، وهكذا تكتسب هذه الدوافع لا مجرد البدائية ولكن التجسيد . ويلاحظ و . ه . جاردنر هذه الصفة فى روايات هاردى حين يقول :

ان هاردي فوق كل الروائيين الذين أعرفهم ، لديه القدرة البارزة على اصفاء القضايا الروحية التي تجرى فى عقل الانسان على اشكال الطبيعة الخارجية

ولهذا يبدو الاتصال بالطبيعة ، ضد القيم الاجتماعية والأخلاقية التي تحطم الروح ، مانحة للحياة ، ضحية ونقية ، الطبيعة الحيوانية والنباتية توحى بهذا • ولهذا فان تس تميز على أنها واحدة من « اللاتى تنبض الحياة سريعة ودافئة تحت صدرهن » • وحين تعود من مزرعة اليك دربرفيل فى تانتريدج الى المنصدرات حين موطن أسرتهما ، فان العمال الزراعيين والبيئة المحيطة بهم يوصفون على أنهم : « يكونون كائنا حيا كل أجزائه تتداخل فى أحدها الآخر بتناغم وابتهاج » • وعندما تذهب تس الى مزرعة الألبان فى تالبوتيز فى الربيع ، حين « كان توابث النبت يكاد يسمع فى البرعم ، حرك كوامنها كما يحرك الحيوانات البرية » • وتتساءل عما ينتظرها ، « وتصعد فيها روح ما آليا مثلما يصعد النسغ فى الأغصان البضة » • هنا تلتقى تس بحب اينجيل كليز •

وفى تالبوتيز « كانت مياه نهر قروم صافية مثل نهر الحياة » • ان روح تس نتواثب مع ما يحيط بها • حلبها للأبقار يصلها بالحياة الجثمانية هنا نراها وقد مالت بخدها على جسم البقرة ، والحليب ينبثق من قبضتها فى الدلو ، ونسمع هدير نفثات الحليب • تتصل تس بالطبيعة وقد تعرت من كل الافكار الاجتماعية الزائفة • وهنا نجد اينجيل كليز وقد انفصل عن اعتبارات الرتبة الاجتماعية والمال ، ويتعرف تعرفا حميما على «ظواهر لم يكن يعرفها من قبل الا بشكل مبهم » •

ويوحى وصف حياة تس فى مزرعة الألبان بالاتحاد بالطبيعة مرة بعد أخرى ، فالخصوبة تنبعث فى وصف « العشب الملىء بالعصير » و « الحشائش المزدهرة » و « وعرة النماء » • وعند الفجر « كان الضوء الطيفى ، النصف مركب ، المائى الذى يسود المرعى ، يعطيها الانطباع بالعزلة ، كما لو كانا آدم وحواء » • والحقيقة أن هاردي يعنى أن تكون الطبيعة والقلب البشرى متناغمين فى تالبوتيز • فعواطف العاشقين المشبوبة يثيرها « اندفاع العصائر » و « هسهسة الخصب » وفى « محاولة الطبيعة من جانبها أن تكون ندا لخال القلوب فى مزرعة تالبوتيز للألبان » يندمج توهج العواطف المشبوبة مع التوهج الخارجى •

لكن صور الموت تلتقى دائما مع القيم الاجتماعية . ففي طريقها الى مزرعة فلينتكوم آش ، التي تشهد استغلالها والانهطاط بقيمتها الانسانية تلتقى تس بالخلج المجرع ، ضحية هدف الانسان فى تحطيم الحياة . وفي المزرعة تتناقض الصور التى توحى بالدمار مع الصور التى توحى بالحياة فى تالديوثييز .

هنا كان الهواء جافا وباردا ، وكانت الطرقات التى تعبرها العربات التى تجرها الجياد تصبح بيضاء مغبرة خلال بضع ساعات بعد المطر . كانت هناك بضع أشجار ، أو لاشيء ، وتلك الأشجار التى كان يمكن أن تنمو وسط السياجات قد تناثرت بلا رحمة مع أشدها حيوية بواسطة المزارعين المستأجرين ، أعداء الشجرة والشجيرة والأجمة الطبيعيين » .

« الأعداء الطبيعيون » تحمل دلالة . فالعداء للحياة يتأكد فى وصف الأرض والسماء . وهو تعليق فيه ما يكفى على القوى الاجتماعية والأخلاقية التى تكافح تس ضدها .

فى تصوره لطبيعة الفن ، ومعارضته للعالم الداخلى ، للطبيعة والمجتمع ، وفى رؤيته لحقائق الحياة الأساسية والزائلة ، وفى اختياره لشخصياته والمواقف التى تمر بها وصراعاتها الداخلية بين الواقع ودوافعها الذاتية ، بل حتى فى الصور الفنية التى تجسد هذا التضاد بين العقل ، موطن كل القيم التى يرسبها المجتمع فى أعماق الانسان ، وبين النزعة الدفينة فى كل واحد منا لأن يستمتع بالحياة ويبتهج بها ، كان هاردى واحدا من أيدع الروائيين الواقعيين الرومانسيين .

## ( د ) لورد جيم

ليس هناك من شك أن جوزيف كونراد استمد مادة روايته لورد جيم ، شأنها فى هذا شأن كل رواياته ، من حبرته بحياة البحر والبحارة وبالأماكن الغريبة التى ارتحل بينها فى المحيط الهندى ، وبالناس الذين التقى بهم . ولقد أشار بعض النقاد الى نماذج متنوعة كأساس لشخصية جيم فى هذه الرواية . فيشير جورج جان أوبرى الى جيم لينجارد ، وهو تاجر أبيض عرق فى الشرق باسم « لورد جيم » على أنه الشخصية الأصلية التى رسم كونراد صورة بطل روايته على شاكلته ، فى الاسم والشكل الجثمانى .



فقط • ويصف روبرت كوهن هذه الشخصية الأصلية على « أنه شخص محتال ينبض بالحياة » • لكنه يضيف ، كنموذج ممكن ، شخصية أوجستين بود مور ويليامز ، الضابط الأول في الباخرة جدة ، الذى تتطابق شخصيته وتاريخه الخلقى مع صفات جيم فى رواية كونراد • وكونراد نفسه يؤكد لقرائه فى مقدمة لاحدى الطبعات المتأخرة للرواية أن جيم لم يكن من نسج خياله :

ف ذات صباح مشمس فى البيئة المألوفة فى أحد شوارع الشرق ، رأيت شكله وهو يمر بالقرب منى - متوسلا - ذا مغزى - مبهما - صامتا تماما - كما يجب أن تكون الأمور • وكان على ، بكل قدرتى على التعاطف ، أن أجد الكلمات الملائمة لمعناه • فقد كان « واحدا منا » •

وسواء كان النموذج الذى صاغ منه كونراد الشخصية الرئيسية فى روايته هو واحد من هؤلاء أو آخر ، فأننا نفترض أن من الممارسة الشائعة بين الروائيين أن يدمج الروائى فى شخصية واحدة صفات جمعها من مصادر متنوعة • لكن تشكيل هذه الشخصية يتضمن ، حسب كلمات كونراد ، تعاطفا وبحثا خاليا عن معنى كامن فيها • إن استجابة كونراد العاطفية ، وتحليق خياله ، واهتماماته الخلقية والجمالية لها أساس فى قلب الواقع •

ويقال عن القصة نفسها أنها كانت « مبنية على كارثة بحرية حقيقية كانت قد حدثت فى عام ١٨٨٠ » • وهذه بالطبع إشارة الى كارثة الباخرة جدة التى ذكرت قبلا • ولكن من المثير أن نلاحظ أن ناقدا مثل ألويق فاب هيبى يتعجب لماذا كتب كونراد الفصلين الأولين من لورد جيم فى دفتر عادى كانت جدته قد قدمته هدية الى زوجها فى عام ١٨١٩ • وربما كان التاريخ موحيا • فيحتمل أنه أعاد الى ذاكرة كونراد كارثة الباخرة ميديوزا ( ١٨١٨ ) التى أرسلت أول شرارة رومانسية فى لوحة جيريكو طوف الميديوزا ( ١٨١٩ ) • وتصف سارة نيومير الكارثة الأخيرة كما يلى :

كانت الميديوزا قد غرقت بالقرب من الساحل الأفريقى ، وهجرها الضباط فى قارب نجاة ، تاركين البحارة الذين كان عددهم يربو على المائة لكى يحتشدوا على طوف • وكان الضباط قد سحبوا الطوف عدة أيام ، ثم أطلقوه ليتلاقفه الموج • وبعد أسابيع ، عندما

كان معظم البحارة قد ماتوا من العطش والجنون ، أبصرت باخرة مارة الطوف وسحبته الى الميناء وعليه خمسة عشر فقط من الأحياء •

وهذا الافتراض ليس الا احتمالا يؤيده التاريخ ١٨١٩ • وسواء كانت كارثة جدة أو كارثة الميديوزا هي التي ألهمت خيال كونراد ، ووفرت له المادة التي يعمل حولها ، تبقى حقيقة أن هناك أساسا صلبا من الواقع في قلب لورد جيم •

ولعل هذه الثنائية تفسر لنا الآراء المتضاربة التي عبر عنها النقد في تناوله لفن كونراد • ففي أحد العروض النقدية المبكرة للرواية يؤكد و • ل • كورتني « واقعية كونراد التي لا نفل » • بينما ينظر آخر الى الرواية نظرة مغايرة لهذا ، فيقول :

ان مادة كونراد منفصلة عن « الواقع » لدرجة أنها لا ترضى القسم الأعظم والمؤثر من القراء الذين يحبون رواياتهم متبلة بإشارات الى موضوعات الساعة ، أو الشخصيات السياسية ، أو الأمور الدنيوية التي تجرى في حى ماى فير • ان بندوق الساعة يتأرجح الآن بعيدا عن الأحياء الفقيرة في اتجاه المناظر الداخلية الفاخرة •

ويشير نفس الناقد الى بروز شخصية « المتوحش النبيل » في رواية لورد جيم • ويحاول ناقد ثلث أن يعقد صلة بين كونراد وبين نوفاليس ، نبي الرومانسية ، بقوله :

ان الفكرة العامة التي تبحثها لورد جيم يوحى بها الاستشهاد التالي من نوفاليس : « من المؤكد أن عقيدتي تكتسب الى حد لانهاى ، في نفس اللحظة التي يؤمن بها شخص آخر ؟ • • • وكلمات نوفاليس تعبر عنها الرواية بهذا الأسلوب :

اننا نؤمن في أعماق قلوبنا من أجل خلاصنا بمن يحيط بنا من الرجال ، وبالمناظر التي تملأ عيوننا ، وبالأصوات التي تملأ آذاننا ، وبالهواء الذي يملأ رئائنا •

ومثل هذه الآراء المتعارضة هي ما جعلت كونراد يقول في أحد خطاباتاته الى سير سيدنى كولفين في عام ١٩١٧ :

لقد أطلقوا على أننى كاتب عن البحر ، عن المناطق الاستوائية ، وقالوا عنى أننى كاتب وصفى ، وكاتب رومانسى ، وكاتب واقعى ايضا •

ولكن الحقيقة أن شغلى الشاغل كان القيمة « المثالية » للأشياء • هذا ولا شىء سواه ••

ومع ذلك ، وعلى الرغم من اعترافه بأنه مشغول بالقيمة « المثالية » للأشياء ، إلا أنه يقرر فى مقدمته « زلجى الترجس » أن فن الروائى ينبغى أن يخاطب الجانب التلقائى والحدسى فى القارئ ، فى نفس الوقت الذى يراعى الموضوعية والتناول الواقعى •

ويعمل النقد الحديث الى تأكيد الجانبين الرومانسى والواقعى فى رواياته • فيرى ايرفينج هاو أن رومانسية كونراد تتألف من « حبه لكل ماهو مسرحى • وهذا يعنى فى حالته عادة الاهتمام بالأمكان الذاتية الغريبة » • ويلتمسها بول وست فى محاولة كونراد استكشاف « المنطقة الميتافيزيقية ، التى هى مظلمة لأنها بالصدفة اسقاط للمظلمة الداخلية التى لا يستطيع مارلو ( القصاص فى الرواية ) أن يسبر غورها ، وامتدادها ويبحث جوسلين بيتز عن رومانسية كونراد فى اهتمام الروائى بالحالات النفسية الذاتية • ومع ذلك فإن نفس النقاد يتكلمون فى الوقت ذاته عن موضوعية كونراد وانفصاله عن موضوعه • ومايعنونه بالضبط هو أن المضمون الرومانسى فى لورد جيم انما يحكمه طريقة عرض الموضوع بشكل واقعى • ولكن عندما نفحص الرواية فحفا دقيقا يبدو الأمر شيئا غير هذا •

فحين نتناول لورد جيم يجدر بنا أن نتذكر أن كونراد يعالج فى هذه الرواية انطباعاته عن أشياء • ولا نعنى بهذا نوعية الانطباعات التى يعينها ج • م • ستيجورات حين يشير الى قدرة كونراد « على الخلق بأن يصيغ الانطباعات الفورية لحواسه » لأن مارلو يحاول طوال الوقت أن يفسر لنا : « التأثير الفورى للانطباعات البصرية » ، أن يقص علينا « انطباعاته المتزنة عن شاب ما » ، أو على وجه الدقة « رؤى للحقيقة البعيدة المنال ترى بشكل معتم » • وحتى نهاية الرواية يظل جيم ، وربما القضية التى نطرحها الرواية كلها كما يرى البعض ، يرواغا « فى بؤرة لغز هائل » • واستجابة مارلو لهذا الشاب وللمعضلة الانسانية التى تتضمنها قصته ، استجابة تلقائية دافئة • أنه يلمس صدق جيم ، وحقيقة القوى البهيمية التى تعمل بداخله ، ولكنه لا يستطيع أن يركز الانطباع على المستوى العقلى • فبالنسبة له :

كان جيم يخاطب كل الجوانب مرة واحدة — الجانب الذى

يواجه ضوء النهار بشكل دائم ، وذلك الجانب الذى يحيا متلصصا  
فى ظلام دائم ، مثل الوجه الآخر للقمر ، بينما يسقط ضوء رمادى  
مخيف أحيانا على الحافة .

ان الصورة هنا حافلة بالمعنى ، لا فى حدود أنها تحاول أن توصل  
انطبعا بالشخصية فقط ، ولكن أيضا فى حدود استعمال كونراد للضوء  
والظلمة والظل الذى يقع بينهما لى يوحى بانطباع عابر بشخصية جيم .  
وتذكرنا هذه الصورة بلوحات التأثيرين المبكرين التى كانت تعارض  
الضوء والظل بالخط المبهم المهتز .

وفى وصف المنظر الداخلى لحجرة المكتب التى تخص ستاين يحدث  
تنويع على هذه الصورة الفنية لشطرى القمر ، حين يقول مارلو الذى  
يروى علينا القصة :

كان ركن واحد فقط من الحجرة الفسيحة ، وهو الركن الذى  
كان به المكتب ، مضاء باضاءة شديدة بواسطة مصباح للقراءة عليه  
ظلة ، وكان باقى الشقة المترامية يذوب فى الظلمة التى لا شكل  
لها مثل كهف .

وتكتسب مساحتا الضوء والظلمة المتعارضتان قوة الرمز . فهما  
يرمزان الى القوتين اللتين تتصارعان داخل الانسان الذى تتحكم فيه قوتا  
الخير والشر معا ، أو كما يقول ستاين ، الذى تتحكم فيه رغبته فى أن  
يكون قديسا وأن يكون شيطانا فى آن واحد .

وفى محاولته أن يكتشف طبيعة جيم ، وأن يسبر غور المناطق المعتمة  
فى روحه ، والمناطق السامية فيه ، يمر ستاين :

من دائرة ضوء المصباح المتوهج الى دائرة الضوء الأكثر  
خفوتا ، الى الظلمة غير المحددة . وكان لذلك تأثير غريب كما لو  
كانت تلك الخطوات القليلة قد حملته خارج العالم المحسوس  
المضطرب . وكانت قامته الطويلة تروم ، وكأنما سلبت مادتها ، بلا  
صوت فوق الأشياء غير المنظورة بحركات منحنية غير محددة . ولم  
يعد صوته ، وأنا أسمعه فى ذلك البعد حيث كان من الممكن أن أراه  
مشغولا بشكل غامض باهتمامات مجردة ، حاسما ، بل بدأ كما لو  
كان يدور ضمنها رزينا - وقد اكسبته المسافة نغمة .

ان مارلو فى الواقع ، ليس مهتما بحركات ستاين ، بقدر ماهو مهتم بتأثيرها . وهى متأثر بنغمة الثقة التى ترن فى صوته حين يكون فى دائرة الضوء ، وبانعدام هذه الثقة عندما يدخل فى المناطق المعتمة حيث يفقد حتى حجمه المادى . وخیال مارلو يجاهد ليصل الى معنى خبىء يراوغه ، ويتركه قابضا على مجرد انطباعات غامضة عن القوى المظلمة التى تحيط بدائرة الضوء تهدد بالانقراض عليها ، تماما مثلما انقضت القوى المظلمة داخل جيم فى لحظة حرجية من حياته لكى تلتهم ذلك الجزء منه « الذى يستدير بشكل دائم نحو ضوء النهار » .

هذا التداخل بين الظلمة والضوء هو ، فى الحقيقة ، أمر محورى فى الرواية . هو جزء لا يتجزأ من تسور كونراد لموسوعه ، ومن أسلوبه فى التعبير عنه . وهو يعود إليه مرة ثانية فى وصفه لباتيوزان ، حيث يجد جيم ملاذا له بعيدا عن أعين الناس . لكنه هنا يضيف اليه بعض اللون . فعلى ساحل باتيوزان الذى يواجه المحيط الذى يغلفه الضباب :

حيث ترى المدقات الحمراء مثل شلالات من الصدا تمتد تحت أوراق الشجيرات الخضراء الداكنة والنباتات الزاحفة التى تكسو المنحدرات الصخرية المنخفضة . وتتسع السهول التى تكثر بها المستنقعات عند مصاب الأنهار ، ويتكشف منظر القمم الزرقاء المدببة فيما وراء الغابات المترامية . وعلى مقربة منها تبرز سلسلة من الجزر ، أشكالا مظلمة متداعية ، فى غبشة ضوء الشمس الخالد أشبه ببقايا حائط صدعه البحر .

ان الوصف هنا حى ، لكنه ليس وصفا فوتوغرافيا . وحيويته تنبثق من النغمة العاطفية المرمقة التى تلمسها فى شلالات الصدا المتدفقة ، فى الاشكال المظلمة المتداعية ، وفى غبشة ضوء الشمس . وهناك ، فوق هذا ، اللون الحمراء ، والخضرة الداكنة ، والزرق ، التى تضيف على الصورة ألوانا ثرية . والمحيط الذى يغلفه الضباب ، وغبشة ضوء الشمس تنقل إلينا الانطباع بحدود الأشياء السديمية المهتزة . ومثل هذا الأسلوب هو ، فى الواقع ، أسلوب انطباعى يتمشى مع الاتجاه العام لراوية تحاول أن تقبض على الانطباع الذى يخلقه الغموض الذى يحيط بشخصية وبقضية .

ونفس الشيء يمكن أن نقوله عن وصف :

امتداد الغابات الهائل ، المعتم تحت ضوء الشمس ، هى تتلوى كالبحر ، ومضات الأنهار الملتوية ، والبقع الرمادية فى القرية .

وهنا وهناك أرض منزوعة الشجر ، مثل جزيرة من الضوء وسط موجات معتمة من قمم الأشجار المتلاحقة • وفوق هذا المنظر الطبيعي الهائل المتلاحق كانت ترقد ظلمة تحتضن الأشياء ، يسقط عليها الضوء كما لو كان يسقط فى هوة • وكأن الأرض تلتهم ضوء الشمس •

ان الموجات المعتمة ، والظلمة التى تحتضن الأشياء ، والأرض التى تلتهم ضوء الشمس تذكرنا باستخدام كونراد للضوء والظل فى إحدى الفقرات التى يحاول فيها لا مجرد أن يقبض على الانطباع الذى يخلقه مشهد قحسب ، ولكن أن يربط بينه وبين الموقف الانسانى الذى يتركز فى شخصية جيم • والصورة هنا للقمر وهو يمضى بعيدا :

فوق الصدع بين التلال مثل روح ترتفع صاعدة من قبر ، يهبط لمعانه ، باردا وشاحيا ، مثل شبح ضوء الشمس الميت • هناك شيء يتعلق بالذاكرة فى ضوء القمر ، ان له هدوء الروح الطليقة وشيء مامن غموضها الذى لا يمكن ادراكه • انه بالنسبة لضوء الشمس الذى هو ، مهما قلنا ، كل ما نعيش به ، كالصدى بالنسبة للصوت : مضلل ومحير سواء كانت نغمته ساخرة أو حزينة • أنه يسلب كل أشكال المادة – وهى تشكل مجالنا فى نهاية الأمر – من مادتها ، ويضفى واقعا شؤما على الظلال فقط • وقد كانت الظلال حقيقية تماما حولنا ، لكن جيم بجانبى كان يبدو قوى البنية ، كأنما لم يكن بوسع أى شيء – ولا حتى قوة ضوء القمر السحرية – أن يسلبه واقعته فى نظرى ...

ان جملة « انه يسلب كل أشكال المادة •• من ماديتها » جملة تحمل الكثير من المعنى ، ولعلها مفتاح لأسلوب كونراد • ان مارلو يسجل هنا لا نسخة فوتوغرافية للواقع ، ولكن الانطباع الذى يخلقه المشهد عليه من خلال تأثير الضوء والظل واللون على شبكية عينيه • وهو ، فى واقع الأمر، مشغول بنوعية التجربة ، باثرها على حساسيته ، لا بالأشياء كما هى • وهو مشغول بالتألق لا بشكل الواقع الخارجى • والأسلوب مترابط مع الفكرة التى يحددها رويال روسل فى قوله :

ان وجود الظلام فى الأشياء يذكر كونراد دائما بانعدام مادية الأشياء وبالمطبيعة الزائلة لما نقبله على انه واقع •

ولكن ما ينقذ هذه الفقرة من أن تكون بعيدة عن الواقع ، هو وجود جيم فى بؤرة الطبيعة الزائلة للأشياء ، « قوى البنيان كأنما لم يكن بوسع أى شىء ٠٠ أن يسلبه واقعيته عالم كونراد هو ذلك التعارض بين ما هو شاعرى وما هو واقعى ٠ فكما يحدث فى صورة شطرى القمر والضوء الرمادى الشاحب الذى يسقط على الحافة ، أو فى صورة دائرة الضوء التى تحيط بها الظلال المعتمدة مع دائرة الضوء الشاحب فيما بينهما كذلك نجد فى الرواية مجالا للحقائق المحسوسة ومجالا للمثل العليا الوهمية ، مع مجال الحقيقة التى هى موضع البحث وهى تنتصف المسافة بين الاثنين ٠

ومنتقة الواقع مأهولة بشخصيات عادية مألوفة عيها على سطح الحقائق فقط ٠ فهناك تشيسستر الذى لا يستطيع أن يرى لماذا يتعذب جيم بعاره ، ويراه بعينين تجاريتين فى حدود مصلحته ومشروعه فى استغلال مناجم احدى الجزر ٠ أنه يستطيع أن يرى فقط « الأشياء كما هى تماما » ٠ ومن بين سكان هذه المنطقة كورنيليوس المتهافت ، الهزيل ، الدنىء ، حشرة خائنة ٠ « كان دائما متسللا ، وحيثما تراه كان يمشى منحرفا » ٠

ومع مثل تلك الشخصيات تحشر شخصيات البحارة الذين يرتجفون من مجرد فكرة العمل الشاق ، بينما الأقلية منهم كانت تحيا حياة غامضة وتحفظ بطاقة لا ينالها الكل وهى تجمع بين «مزاج القراصنة واعين الحاليين » ومن بين صفوف هؤلاء يأتى براون الشرير ، « شريك القوى المظلمة الأعمى » ٠ وفى كل أفراد هذه المجموعة نلاحظ تدرجات الخضوع للقوى الدنيئة المظلمة التى تعمل داخل الروح الانسانى ٠

وعلى النقيض من هؤلاء يقف أولئك الذين يشغلون النصف المضىء من القمر ، شخصيات مثالية مثل برايرلى ، ورومانسية مثل ستاين ومارلو بايمانة الذى لا يحيد عن « القوة المطلقة التى تكلل المقياس الثابت للسلك » ٠

وبين هذين النقيضين ، فى منتصف مساحة « الضوء الشاحب » يقف جيم ، الذى يراه الناقد توفى تشارلى على أنه :

المخلوق الضوئى الذى تتهدده قوى الظلام : أنه مخلوق من الطهر يقف فوق الجمع القدر ٠

ولكن تظل هناك حقيقة أن قوى الظلام تعمل داخل جيم وخارجه . فهو يرتبط براون بأحاساس مشترك بالذنب ، ويرتبط بمارلو بمثله الأعلى عن ذاته من ناحية أنها لا تنفصل عن وقع المستويات الخلقية التي ينبغي أن تحكم أعمال الانسان . وهو مصنوع من نفس المادة التي صنع منها شتاين الرومانسى الذى يقول عنه مارلو أنه « لم يكن هناك واحد آخر يمكنه أن يكون أكثر منه رومانسية » . ولكن جيم ، على خلاف مارلو وستاين ، تأخذ القوى المدمرة فيه على غرة حين تضطره الى أن يقفز من السفينة فى لحظة الخطر مع ضباطها الذين ينجون بجلدهم تاركين الحجاج الكى ياقوا مصيرا مظلما . هو كما يلخصه ستاين :

يريد أن يكون قديسا ، ويريد أن يكون شيطانا - وفى كل مرة نغمض فيها عيناه يرى نفسه شخصا رائعا - رائعا لدرجة لا يمكن أن يبلغها . . فى الحلم ؟

جيم ، إذن ، يضم بين جذبيه قوى الظلام والضوء ، ويربط بين عالمي الخير والشر . انه يشغل الرقعة التي تفصل برايرلى عن براون . ولكنه ، على النقيض من براون القرصان ، لن يخضع لقوى الظلام داخله . انه يحاول أن يتمكن من ذلك الجانب من طبيعته ، وأن يشكله حسبما تقتضى مثله العليا التى ورثها عن جنسه ومجتمعه ، وبهذا يستطيع أن يتحكم فى مصيره . ولهذا السبب لأنه يجمع بين هاتين القوتين المتعارضتين ، يظل جيم فى عيني مارلو رمزا ، ولغزا لا يصل الى قراره ، وانطبعا بشخصية وقضية انسانية عامة .

ولذلك فان جيم يستميل مارلو بكونه « واحدا منا » . فهو واحد منا بحكم « أن وجوده ذاته يقوم على الايمان الصادق ، وعلى فريزة الشجاعة » ، وعلى أساس مكانته كإنسان ينحدر من جنس معين ، ولأنه يمثل : « قوة أجناس ، لا تشيخ أبدا ، قوة أجناس خرجت من الظلمة ، وربما فضائلها أيضا » . ولكن جيم « واحد منا » أساسا بسبب « حساسيته المرهقة ، ومشاعره العذبة ، وحنينه الرقيق » . وهو فى كل هذا يختلف عن أولئك الذين « قتلوا خيالهم جوعا لكى يغذوا أجسامهم » . وبعبارة أخرى ، فهو واحد منا كرجل حساس ذى مشاعر ، أو شخصية رومانسية تحارب معركتها فى عالم مبتذل ، دون كيشوت آخر .

ومع ذلك فان جيم مجرد بطل الرواية . قد يبدو لمارلو شخصا مثيرا « مثل شخصية رمزية فى لوحة » . وقد يتساءل مارلو « لما كان يبدو له



دائما رمزيا ؟ » • ( ولكنه - كما يقول رويال روسل « فى حدود دوره كرمز بيدو جيم مركز الرواية ، لا موضوعها » • ومن خلاله يستكشف كونراد منطقة الظلال السديمية ، وألقوى الكامنة التى تتفجر داخل جيم ، وتلقى به وبمستويات السلوك الثابتة ، فى ظل الشك والتشكك • ولا تتضمن هذه المستويات القانون الأخلاقى الذى يحكم حياة البحر فقط ، ضد قانون اليابسة كما يوحى بذلك كريستوفر كوبر ، ولكن كل القوانين الأخلاقية التى تنطبق على السلوك البشرى كله • ففى التحليل الأخير تجد أن الغموض الذى يحيط بجيم يستأثر باهتمام كونراد « كما لو كانت الحقيقة الغامضة التى يتضمنها كافية لكى تؤثر فى تصور الجنس البشرى لنفسه » •

هذه المنطقة لاشك أنها غامضة كل الغموض • وقد يظل جيم بالنسبة لمارلو « فى قلب لغز هائل » ، وقد يكون فى نظر سكان بارتيزوان « لغز لا حل له » • لكن هذا الغموض يصاغ فى شكل حقائق ملموسة ، هى علامات على طريق حياة جيم • هذه الحقائق تشكل العمود الفقري فى الرواية • فى الفصل الأول نجد أن تاريخه مرتبط بخلفيته العائلية • وهو يتجه الى البحر على أساس قراءاته الصيفية عن مغامرات البحر • ثم يعمل ضابطا أول فى الباخرة باتنا ، ويقفز من السفينة لينجو بجلده مع الناجين ، تاركا الحجاج يواجهون الموت • وبعد ذلك لا يهرب كما يهرب الباقون بل يصر على أن يواجه محاكمته • وتلقى المحكمة شهاداته ، فتضع بذلك حدا لعمله فى البحر ، فيعمل كاتبا فى الميناء • لكنه يهرب من ظله ، ومن ظل العار الذى لحقه ، فيعمل فى ميناء بعد الآخر حتى دفعه ما لا طاقة له به بعيدا الى الأبد عن الموانئ والرجال البيض حتى الى الغاية العذراء • ويكسب جيم حب سكان باتيزوان وثقتهم ، بعد أن يقيم مجتمعا مثاليا • لكن خيانة القرصان براون تقضى عليه • ليس هناك أى شىء غامض فى تاريخ حياته أو حقائقها •

على أن الحقائق ليست هى الشىء المهم • واهتمامات كونراد لا تنصب عليها ، فالحقائق ليست هى المجال الذى يشغله فى المقام الأول •

فهو يبحث عن شىء يتجاوز الحقائق • ففى التحقيق الذى يجرى يسأل المحققون جيم أن يدلى بالحقائق ، ويبدى القصص ملحوظة ساخرة : « كانوا يريدون حقائق • حقائق • ! كانوا يطلبون منه حقائق ، كما لو كانت الحقائق يمكنها أن تفسر شىئا » • وجيم أيضا يدرك عدم جدوى

الحقائق • والمعلقة التي تقوم بينه وبين مارلو تنبثق من هذا الإدراك •  
فعندما تقع عيناه على مارلو ، الذي يحضر التحقيق ، يشعر بأن :

النظرة المصوبة اليه لم تكن نظرة الآخرين المبهورة • كانت من  
فعل ارادة ذكية • ونسى جيم نفسه بين سؤالين حتى يستطيع أن  
يجد فسحة من الزمن يدير فيها فكرة برأسه • وكانت الفكرة أن  
هذا الشخص كان ينظر الى كما لو كان يستطيع أن يرى شخصا ما  
أو شيئا ما خلف كتفى ••

وكونراد مشغول بالضبط بهذا الشيء خلف كتف جيم ، أو كما قال  
أحد النقاد في عرض مبكر للرواية :

هناك عدم تكلف ظاهري في ترتيب الكتاب يبدو أنه ينبعث من  
إصرار على ألا ينصرف القارئ الى الاهتمام بالأحداث الخارجية  
للرواية • فالأحداث تستبقي بازدياد تقريبا ، حتى تحظى كيفية  
حدوثها وأسبابها فقط باهتمام القارئ •

والواقع أن كونراد ليس مجرد قصاص • فاهتمامه يتركز على المناطق  
الغامضة المظلمة في النفس الانسانية • فقد يبدو جيم في نظر مارلو  
« جديدا مثل عملة جديدة » ، لكن ما يهم مارلو هو « الخليط الداخلي في  
معدنه » والفصول الأربعة الأولى مهمة بسطح الحقائق • ولكن من الجدير  
بالمذكر أنه بدخول مارلو الى ساحة الأحداث يبدأ الاهتمام بالأعماق التي  
يستكشفها مارلو أيضا في شخص جيم المحسوس وفي تاريخه الواضح •

فمثل برايزلي الذي يعتقد أن موضوع الباخرة باتنا « يدمر ثقة  
المرء » في قيمة المثل العليا للسلوك ، أو مثل مارلو الذي يشعر بأن جيم  
قد سلب منه « فرصة رائعة لكي يبقى على الأوهام المتعلقة ببداياته ، كما  
لو كان قد سلب حياتنا المشتركة من آخر شرارات روعتها » مثل هؤلاء  
يناضل جيم :

حتى يستنقذ من النار فكرته عما يجب أن يكون عليه كيانه  
الخالق ، هذه المعلومة الثمينة التي ورثناها عن تقليد ، وهي مجرد  
واحدة من قواعد اللعبة ، لا أكثر ، ولكنها مع ذلك فعالة لحد بعيد  
من خلال افتراضها أن هناك سلطانا على الغرائز الطبيعية ، ومن  
خلال العقوبات الفظيعة التي يفرضها فشلها •

ولكن ليس هناك سبيل الى الهرب من « تلك الشخصية غير المنظورة »  
التي هي شريك عدائي لا ينفصل في وجوده — مالك آخر لروحه » .

وقد تجد روح جيم المعذبة استقرارا وأمنا في باتيوزان . وقد يبني جيم مجتمعا نموذجيا يتفق مع فكرته عن المثل العليا للرجل الأبيض وقد يكسب الحب والشرف والثقة والنفوذ . « وهي مواد ثلاث حكاية بطولية » . ولكن ليست هناك بطولة في عالم غير بطولي . فان براون القرصان ، « شريك قوى الظلام اعمى » يتسلل تحت جناح الظلام الى القلعة التي شيدها جيم . ويعقد جيم معه اتفاقا أن ينسحب ، وهو اتفاق يتلاءم مع القانون الخلقى للرجل الأبيض ، وانما لكى يبرهن على خواء هذا القانون . فكما حدث حين خرق جيم الثقة التي منحها له المجتمع حين قفز من على ظهر السفينة ، كذلك يفعل براون حين يقتل دين وارييس ، ابن زعيم القبيلة وصديق جيم الحميم ، ثارا لنفسه ونكاية في جيم . وهذه احدى لحظات الكشف المرعبة في حياة جيم . احدى الأفكار التي تخطر له هي أنه « لا ينبغي لقوى الظلام أن تسلبه أمنه مرتين » .

ان تأثير الارتباك الذي نجده عموما في لورده جيم يأتي ، باختصار ، من أن مارلو نفسه محير . اننا نتطلع اليه لكى يعطينا تعليقا ، مباشرا أو متضمنا على سلوك جيم ، وهو غير قادر على ذلك .

لكننا لا نرى هنا حيرة أو ارتباكاً ، في لحظة من أروع لحظات الكشف والرؤيا . فان مارلو يتساءل عما اذا كانت روح جيم ، التي لا يستطيع رجل مثل براون أن يفهمها « لم تتذوق حتى الثمالة مرارة النزاع بينهما » وهما يتحاوران عبر الخليج الصغير . وفي أعقاب هذا التساؤل يعبر مارلو عن الادراك الذي يتفجر في عقل جيم في تلك اللحظة :

كان أولئك الرجال المبعوثون الذين أرسلهم العالم الذي رفضه لكى يتعقبوه في ملاذه . رجال بيض من « هناك » حيث لم يظن نفسه انسانا جيدا بما فيه الكفاية لكى يعيش فيه . كان هذا هو كل ما جاء اليه ، تهديد ، صدمة ، خطر على عمله . وأظن أنه شعور محزن نصف حائق ، ونصف مستسلم ، ذلك الذي عبر في الكلمات القليلة التي قالها جيم من آن لآخر ، وحير براون كثيرا في استقراءه لشخصية جيم ...

ان مرارة جيم تنبع ، ولاشك ، من خيبة ظنه فى معايير السلوك لدى الرجل الأبيض . ومن ثم كان ادراكه أنه لم يعد هناك شىء يحارب من أجله . ان البطل الرومانسى والمثل العليا الرومانسية تنهار عندما ترتطم بالواقع الصلب . وجيم يصل الى قاع الواقع ، ويصطدم بحقيقة أن المبادئ التى يعيش بها الرجل الأبيض وهم ، وأنه هو نفسه كان لابد أن يعيش الوهم حتى يصل فى النهاية الى تبديده .

ليس هناك غموض هنا . بل هناك ذلك النوع من الفن يعمل عمله من خلال الايحاء ، وهو فن انطباعى يجمع بين الخط الواضح الصلب وبين الخط المهتز المغبش .

### ( ه ) أبناء وعشاق

لقد قيل عن د . ه . لورانس أنه طيبعى ، وأنه واقعى ، ورمزى ، وكاتب رومانسى ، بل قيل عنه أيضا أنه كاتب انطباعى . وقد كان فنه دائما محل جدل ، وكان أسلوبه فى التعبير شبيها أشبه يلغز . ففى عرض نقدى مبكر لرواية أبناء وعشاق يعبر أحد النقاد عن تقييم النقد لها كما يلى :

ليست هناك مشكلة من مشاكل الفن الروائى الا وهى مطروحة هنا فى الأسلوب ، والتصميم الفنى ، والمادة . والكاتب عنيد جدا لدرجة أن كل نظرية يعتنقها الناس بشكل حميم تبدو لنا فى لحظة ما كأنه يؤكد ، وفى لحظة أخرى كأنه لا يرضى عنها . ان الصدق يترائب أمامنا فى كل صفحة ، لكنه فى حين أنه فى صفحة ما صدق عراف رؤياه أقرب ما تكون الى رؤى الواردة بسفر الرؤيا ، الا أنه فى صفحة أخرى يبدو صدقا يقوم على مجرد الملاحظة ، عند كاتب واقعى عاجز لا يستطيع أن يفصل الكل عن الجزء .

إننا نجد هنا أن تعامل لورانس الواقعى مع مادته أمر يعترف به الكثير من النقاد ، أحيانا مع بعض التحفظات ، و أحيانا أخرى مع بعض التخديدات والقيود . فعن المشهد الذى يصنع فيه موريل الآب الفتائل المفرقة تقول الناقدة دوروثى فان جذت :

هناك جمال فى هذا النوع من التصوير حتى أنه يبدو ، من

على السطح ، كما لو كان يصعب الربط بينه وبين أى وظيفة رمزية له . . . ان أفضل ما فى لورانس يحمل الصدق الذى نلمسه فى الواقع الملموس الذى يلاحظه بأمانة . .

لكنها تعود الى محاولة تحديد هذا القول حين تسارع فتقول ان لورانس « فيما هو يرى الأشياء ، كما هى ، فانه ينفذ فيها ببصره الى ما تعنيه » . وقد ألقنا فيما سبق الى أن محاولة الوصول الى معنى كامن فى الأشياء كما هى ، هى فى الواقع ممارسة واقعية ، وهذا ما يميزها عن الأسلوب الطبيعى الذى يقوم على رصد الأشياء دون اختيار أو محاولة لإبراز معنى فيها . وفى حالة لورانس لا يكفى أن تقول مجرد أنه « ينفذ فيها ببصره الى ما تعنيه » ، لأن المعنى الذى يراه فى الأشياء انما يرتبط دائما بالرؤية التى تنبع من فلسفته الخاصة للحياة والتى تنبع من داخله أولا وقبل كل شيء . ولعل الناقد جراهام هف أقرب الى لمس كبد المشكلة حين يقول :

ليس هناك شك أن تخصص لورانس أما هو دراسة بعض حالات الروح الانسانية الغامضة . لكنه مع ذلك ، فى مواضع عديدة فى عمله ، يرسم الشخصية وهى فى حالة حركة تماما مثلما يفعل أى كاتب روائى . حتى اننا نتذكر أنه قادر على تناول الواقعية الاجتماعية . بل وقادر على السخرية الاجتماعية . .

ومع ذلك فان الحدود الفاصلة بين الطبيعية والواقعية لتبدو مهتزة حين يتكلم جراهام هف فى نفس الوقت عن أبتاء وعشاق على أنها « عمل طبيعى ناجح ، أو عندما يتكلم ناقد مثل ج . آ . م ستيوارت فيقول وهو يمتدح تصوير لورانس الحى لبيت من بيوت الطبقة العاملة الانجليزية عنه ، نهاية القرن التاسع عشر .

ان الصورة الكلية لعائلة موريل أكثر بكثير من مجرد تصوير طبيعى ناجح ومذهل فى مجال جديد - مثل إشارة هنرى جيمس الى منظر الأشياء العادية عن قرب . « فهى تتسم بالتبصر المرفه والتعاطف العميق .

لكن الناقد هنا يؤكد على أية حال ، ذلك المزيج من الملاحظة الحادة ، والاستجابة العاطفية ، والبصيرة النافذة .

وقد بذل ناقد آخر هو كيث ساجار محاولة أكثر دقة لكى يحدد نوعية الواقعية فى فن د ه . لورانس فى أبناء وعشاق . فهو يجد لورانس قادرا على اثارة الاحساس بواقعية الأشياء دون أن يكون طبيعيا ، وذلك بفضل حقيقة أن :

الشكل يرتبط بنموذج فى الوعى - رؤيا - هى فى حد ذاتها نتاج للتفاعل بين الواقع الداخلى للكاتب ، أو النفس العارية ، والواقع الخارجى ، أو الكون الذى يكتنفه .

وهذا القول يوحى بأنه على الرغم من كل واقعية الجزء الأول من الرواية ، الا أنه هناك نوعا من الارتباط الشخصى العاطفى والخيالى مما يعطى التناول الواقعى لحياة آل موريل تلويها رومانسيا - وقد أدى هذا بفئة أخرى من النقاد الى التركيز فقط على الجانب الرومانسى فى روايات لورانس .

وفى هذا الشأن ، ليس من الصعب علينا أن نفهم اعتراضات ت س . البيوت على فن د ه . لورانس . فلم يكن اعتراضه على مجرد ما أسماه « بعواطف لورانس المظلمة » ، أو « مرضيته الجنسية » ، أو تأثيره السيئ فمن الواضح أن السبب فى هجومه على لورانس نلتسمه فى قوله :

المهم أن لورانس بدأ الحياة حرا تماما من أى قيد يفرضه تقليد أو مؤسسة ، وأنه لم يكن لديه مرشد سوى الضوء الداخلى ، وهو مرشد هن أشد ما منيت به البشرية الضالة خداما .

من وجهة نظر البيوت اعتمد لورانس كلية على موهبته الفردية التى لم تكن متصلة فى التقليد . وأبعد من هذا أن الضوء الداخلى أو الصوت الداخلى كما أوضح فى مقاله « وظيفة النقد » يرتبط فى فهم البيوت للأشياء بالخضوع للسلطة من داخل الذات ، لا للسلطة فى خارجها . وقد كان ذلك بلا جدال معاديا لحياء الكلاسيكية التى كان البيوت ينشدها ، ومعها ت ١٠ هيووم وايزرا باوند ، ذلك الاحياء الذى يدين الخيال ويفضل التخيل ، ويدين انسياب العواطف ، ويتصور الفن هروبا من الذات لا تعبيرا عنها . وباختصار ، فإن لورانس فى رأى البيوت ، كان فنانا رومانسيا ، ولهذا حاول أن يخسف به الأرض .

ويميل ناقد آخر مثل وولتر ألن الى رؤية لورانس على أنه فنان رومانسى بسبب محاولته استكشاف ذوات شخصيات هن الداخلى وعلى

أساس « بدائيته » التي تتضح في تغلغله في نواحي الحياة البهيمية • وقد يتنازل في رأيه الى حد أن يعترف بأسس الواقعية في أعمال لورانس في قوله •

إننا نستقرئ العاطفة من الايماءة • لكن مشكلة لورانس كانت أنه يعبر عن العواطف والمشاعر كما توجد تحت سطح الايماءة • انه لا يستطيع ، بالطبع أن يستغنى عن الايماءة تماما ، لكن الايماءة كما نفهمها عموما ، لا تفي بأغراضه ••

وقد يكون في قول آلن قدر كبير من الصدق وحكم أكثر توازنا ، لكنه لا يعطى تفسيراً كافياً لفن لورانس ، وخصوصاً في ابتلاء وعشاق ، حيث لا يمكننا أن نفصل الايماءة عن العاطفة ، وحيث توجد العاطفة بسبب الايماءة ، كما سنحاول أن نبين في هذه الدراسة •

ويتفق مع تلك النظرة ذلك الرأي الذي عبر عنه بعض النقاد في عروضهم المبكرة للرواية حين ظهرت ، والذي اعتبرها عملاً انطباعياً . فيقول أحد النقاد أن « رؤيا المؤلف تتكشف من خلف سحابة سميكة » • ثم يكتب آخر قائلاً :

الحق أن وحدة الخط ووضوحه يختلفان في لوحته تحت ستار ولعه باستكشاف دوافع شخصياته ، لا كشخصيات ولكن كمفكرين • وحمى التغلغل في ذات هذه الشخصيات واضحة بشكل محدد في معالجته لشخصية بول •

وبسبب هذا الغموض ، وتورط ذات الفنان ، ولأن بول موريل « لا يبدو أبداً في علاقته بنفسه ، بل في علاقته بالنساء الثلاث اللاتي أحبهن » فإن نفس الناقد يرى الجزء الثاني من الرواية « أكثر خيالية ، وأكثر انطباعية وأكثر ثراء في اللون عن الجزء الأول » • وهذا الرأي ولا شك يجعل من فن لورانس شيئاً شبيهاً بفن جيمس جويس • ولكن من المؤكد أن ممارسة جويس الفنية وأسلوبه الانطباعي الخاص به بعيد كل البعد عن أسلوب لورانس • ذلك أن النسوة الثلاث اللواتي يشير اليهن الناقد موجودات بكل تأكيد لكي يساعدن بول موريل على أن يحيط بمشاكلته الخاصة ، وأن يصل الى فهم القوى المظلمة التي تعمل في داخله • هن موجودات لكي يسقط بول من نفسه عليهن ، وهذا اتجاه تعبيرى لا انطباعى • في خطاب الى الناشر إدوارد جارنيت ، عام ١٩١٤ ، يعبر لورانس عن هذا بقوله :

لم أعد أجد متعة فى خلق مشاهد حية مثل تلك المشاهد التى توجد فى أبناء وعشاق • ولست أبها كثيرا بتكديس الأشياء فى ضوء العاطفة القوية أن أصوغ منها مشهدا ••

وهذا قول له مغزى بعيد من حيث أنه يكشف عن منهج لورانس فى اسقاط مشاعره على الأشياء • فالأشياء موجودة كوسائل للتعبير عن الذات ، لا كوسائل لتوصيل انطباع أو لاثارة عاطفة فى الفنان • ولورانس نفسه يعود الى نفس النقطة فى كتابه مقالات متجانسة ، حين يتكلم عن لوحاته ورسومه فيقول :

لقد تعلمت الآن الا أرسم عن أشياء ، وألا يكون لدى نماذج ، لى أسلوب فنى •• ان الصورة يجب أن تخرج كلها من داخل الفنان، ومن ادراكه للأشكال والأشخاص • يمكن أن نسمى ذلك ذاكرة ، ولكنه أكثر من ذاكرة • انه الصورة الفنية التى تعيش فى الوعي حية مثل الرؤية لكنها مبهمة •

وأن تخرج الرسوم من ذات الفنان ومن رؤاه ، فهذا أمر لا يعنى سوى أن التصوير ، أو الكتابة ، كان بالنسبة للورانس تعبيراً تلقائياً عن وعيه بالأشياء • ومنهج لورانس فى تحقيق هذا فى رسومه ، يصفه لنا رفيقه الرسام بروستر جيزلين فى قوله :

كان هو نفسه يحاول أن يجد تعبيراً ما فى التصوير بالزيت عن علاقات الأشياء وقد أخبرنى بذلك بنفسه ، ربما عن طريق تلامس الألوان التى تناسب من أشياء مختلفة وتداخلها : وعلى سبيل المثال عندما كان لون الخلفية يقترب من أى جسم ، فانه كان يتضامع ويكتسب شيئاً من لون ذلك الجسم ونوعيته •

وقد قام كيث ساجار بمحاولة شيقة لكى يطبق هذا المنهج تطبيقاً عملياً على إحدى رسوم لورانس وهى قصة بوكاشيو :

ان نفس الايقاع والحيوية اللتين تناسبان على صفوف أشجار الزيتون الفضية المندلعة وأخاديد الحقل المحروث تناسب أيضاً على أطراف الجنائينى الناعم المتوهجة ، والخطوط كلها تميل الى الالتقاء على رمز الاخضاب العنبدى ، ويبدو توهج سيقانه كما لو كان يتألق على وجه أقرب راهبة اليه ، بينما طابور الراهبات ، وهن يرتدين



ثيابا أرجوانية شاحبة وقبعات متمائلة ، ينجذب على غير رغبة تقريبا الى نفس الايقاع . وهناك كلبان أبيضان اللون يهرولان بدافع الفضول فى اتجاه الراهبات لكى يكملا الدائرة .

ويذكرنا انجذاب الأشياء الى ايقاع سساقى الجنائينى المتهجين بأسلوب فان جوخ التعبيرى حين يضىء الأشياء حتى تتوهج بالحياة ، بمغزى صوفى ، وبالتناغم الذى نلمسه فى رسوماته بين حركة الأشجار المرتعشة وايقاع عناصر الطبيعة . هكذا تصف سارة نيومير فن فان جوخ :

لقد جعل فان خوخ من الرسم وسيلة لتوصيل العاطفة ، بينما هو يطور أساليبه الفنية القوية المعبرة بشكل رائع عن العاطفية لدرجة أن العاطفة ومعناها يصلان دائما الى المتفرج .

ويتضح اهتمام لورانس نفسه بفان جوخ فى خطاب كتبه عام ١٩١٥ الى ليدى أوتولين موريل يقول فيه :

لقد كنت أقرأ فان جوخ - مؤلم جدا . . . ويستطيع المرء أن يرى بوضوح ما كان يريده . . . كان يريد أن يكون هناك دافع موحد يجمع كل الرجال فى سعيهم لتحقيق فكرة - مثلما كان الأمر فى زمن جيولو وسيمابيو .

وقد يفسر لنا هذا لماذا يربط **وولتر ألن** بين لورانس وفان جوخ ، رغم تحفظ واحد بالغ الأهمية ، من ناحية أن :

لورانس كان يستطيع إعادة خلق العالم الطبيعى بحدّة تشبه حدّة فان جوخ ، ولكنه كان أيضا لديه العين الفاحصة التى تنفذ فيما له مغزى فى العوالم الاجتماعية التى كانت أحداث روايته تدور فيها .

وهذه الاضافة الأخيرة مهمة من ناحية أنها تؤكد حقيقة أن لورانس، بوصفه روائيا مضطرا بالضرورة الى الكتابة عن العلاقة الحميمة بين الذات والعالم الخارجى ، لم يكن باستطاعته أن يستغنى عن الضروريات الواقعية التى لا يمكن لفن الرواية عموما أن يستغنى عنها . وهى مهمة أيضا فى حدود أنها توجى بذلك المزيج فى روايات لورانس لمن الواقعية والرومانسية كأسلوبين ملائمين لتصوير فكرة **إناء وعشاق** .

وقد ناقش الكثير من النقاد فكرة هذه الرواية على أنها الانفصام الذى يصيب روح بول موريل ، أو الانفصال بين الجانب الروحى والجانب الجسدى فيه ، ذلك الانفصال الذى يحدث نتيجة علاقته بأمه وتعلقه بها ، مما يوقف نموه الجسدى ويمنعه من أن ينجح فى إقامة أية علاقة أصيلة متكاملة مع أية امرأة . وقد قتل هذا الجانب بحثا حتى أننا لا نجد أنفسنا بحاجة الى الدخول فيه مرة أخرى . لكن ما نحتاج اليه الآن هو أن نبحت فى العلاقة بين مأساة بول الشخصية فى علاقتها بالبيئة الاجتماعية التى جعلت هذه المأساة ممكنة ، ثم العلاقة بين هذه البيئة نفسها والبيئة الطبيعية الأكثر شمولاً وانفساحاً ، لنصل الى تحديد أسلوبه فى التعبير عن هذا .

والواقع أن مأساة بول موريل ليست مأساة شخصية كما تبدو على السطح ، ففي خطاب كتبه لورانس الى ادوارد جارينيت يقول الكاتب :

انها مأساة آلاف من الشبان فى انجلترا - قد تكون مأساة بقى ،  
واظن انها كانت مأساة - رسكن ، ومأساة رجال مثله .

وهذه الصفة العامة للمأساة تعبر عنها الرواية فى الكلمات التالية :

تطلع حوله . كان عدد كبير من أطف الرجال الذين كان يعرفهم على شاكلته ، مغلفين ببكارتهم التى لم يكونوا قادرين على الفكاه منها . كانوا حساسين بالنسبة لنسائهم حتى أنهم كانوا على استعداد لأن يتخلوا عنهم الى الأبد لا أن يسببوا لهم جرحاً أو أن يظلموه . ولأنهم كانوا أبناء لنساء أخطأ أزواجهن بشكل همجى فى حق قدسيتهن ، فأنهم كانوا هم أنفسهم خجولين وفاقدى الثقة فى أنفسهم لحد بعيد . كان من الأسهل عليهم أن ينكروا ذواتهم بدلاً من أن يتعرضوا لأى توبيخ من امرأة : لأن أى امرأة كانت أشبه بأمهم ، وكانوا هم مشبعين باحساسهم بأمهم . كانوا يفضلون أن يعانون هم أنفسهم تعاسات العزوبة بدلاً من أن يعرضوا الشخص الآخر للخطر .  
( الفصل التاسع من الرواية ) .

فى مثل هذه الصياغة ، قد تبدو المشكلة مشكلة نفسية . لكنها تبدو أيضاً أكثر عمومية ولذلك يبرز بول ، رغم كل تفرد ، اقرب الى النمط منه الى حالة خاصة . وأبعد من هذا تكتسب المشكلة ، اذا ما عرضت بهذا الشكل ابعاداً اجتماعية، إذ انها تمس العلاقات الانسانية داخل اطار البيئة الاجتماعية ، أو بقول آخر ، أن البيئة الاجتماعية هى الاطار العام الذى

تعرض فيه المشكلة الشخصية . هكذا يصف ريموند ويليامز التجربة التي نعيشها ونحن نقرأ رواية إيفاء وعشاق على أنها :

تجربة متكاملة مستمرة ، حيث لا يمكن أن نزيله منها على أنه شيء شخصي أو اجتماعي هو في الواقع عملية واحدة معقدة . ولورانس يكتب عن هذا بشكل حميم واستمرارية لم يتفوق عليهما أحد ، يكتب مع التجربة ، مع الأمم ، مثلما يكتب مع الابن ، مع تجربة الحياة التي ينتميان إليها والتي هي أكثر من مجرد صورة أو بيئة أو خلفية .

وبعبارة أخرى ، فإن التجربة الشخصية متأصلة في الخلفية العائلية ، أو ، بشكل أكثر دقة ، في الظروف الاجتماعية التي تحكم الصراع بين والدي بول . وتوحى كلمات جراهام هف بشيء من هذا حين يقول : « أن صورة حياة المناجم المتكاملة جدا ليست تطفلا في الرواية ولا مجرد خلفية انها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحكمة » وهو يعنى بهذا أن الصراع بين الأب والأم هو آرث بول موريل وهو الذي يسبب الانقسام داخله . لكننا يجب أن نضيف الى هذا حقيقة أن الظروف الاجتماعية التي كانت سائدة بعد الثورة الصناعية هي التي جعلت تطلعات مسز موريل ممكنة ، وبالتالي جعلت الصراع بينها وبين زوجها ، والانقسام الذي يحدثه ذلك في بول أمرا حتميا . ولذلك فإن تصوير لورانس للأشكال الاجتماعية وأنماط السلوك المترتبة عليها في الجزء الأول من الرواية ، يرتبط ارتباطا وثيقا مع استكشافه للعلاقات المتشابهة بين بول ونسائه الثلاث . وهكذا نجد أن الجزء الثاني من الرواية ليس الا إعادة تقرير في صيغة نفسية ، للموقف الاجتماعي . ومن ثم كانت معالجة لورانس الواقعية للخلفية الاجتماعية في الجزء الأول من الرواية ، ومعالجته التجريبية للمشكلة النفسية في الجزء الثاني منها ، وجهان لنفس العملة .

ومنذ البداية يحرص لورانس على تأكيد الوجه الاجتماعي للدراما الشخصية . فهو يوضح العلاقة بين تاريخ مسز موريل الشخصي والتغيرات الاجتماعية التي صاحبت استغلال المناجم على نطاق واسع . فاذا كانت المناجم الصغيرة قد توارت أمام مناجم الممولين الكبيرة فإن عائلة مسز موريل البرجوازية الصغيرة قد انحدرت هي الأخرى وفقدت استقلالها الذاتي . ( الفصل الأول ) وهذا بالضبط هو ما يضيف عليها « سمة أرستقراطية بين النساء الأخريات اللاتي يعشن في البيوت المحصورة » .

ومشكلاتها تنبع فى المقام الأول من حقيقة أن تفوق وضعها على زوجات عمال المناجم الأخريات « لم يكن عزاء كبيرا لمسز موريل » . ( الفصل الأول ) ومن ثم كانت محاولاتها أن تحت زوجها موريل على أن يتسلق السلم الاجتماعى ، وأن تجعل منه انسانا خلقيا متدينا ، أى أن تحيله الى رجل اجتماعى منسجم مع الظروف السائدة . لكن موريل ، الذى يكره السلطة من أى نوع ، سواء كانت خلقية أو اجتماعية أو دينية ، وهو الانسان ذو الطبيعة الحسية يفضل أن يحيا حياته طليقا . وهكذا تفشل مسز موريل ، ويحدد فشلها فى أن تصوغ رجلها تبعا لشكل رغبتها وموقفها منه ، وتحولها الى ابنائها لكى تحقق من خلالهم ما فشلت فى تحقيقه من خلال الزوج . ولذا فانها حين ينجح ولداها فى الحصول على وظائف « محترمة » تجد الرضا والسعادة :

كان لها الآن ولدان فى العالم . كانت تستطيع أن تفكر فى مكانين ، مركزين عظيمين للصناعة ، وأن تشعر أنها وضعت رجلا فى كل منهما ، وأن هذين الرجلين سينجزان ما كانت تريده . كانا قد خرجا منها ، كانا منها ، وستكون أعمالها ملكا لها . ( الفصل الخامس ) .

ومع هذا الموقف تتمشى ميول مسز موريل للملك . وهذا جزء لا يتجزأ من ثقافة الطبقة المتوسطة المملكة ، وهى الطبقة التى تنزع مسز موريل الى الارتباط بها . ويتبدى هذا بوضوح فى المعركة التى تدور بين مسز موريل وبين ميريام من أجل تملك روح بول . فالأم تنظر الى الفتاة على أنها « واحدة من النساء اللاتى ينزعن الى امتصاص روح الرجل تماما حتى لا يبقى له شئ منها » . ( الفصل السابع ) وفى رأيها أن ميريام : « تريد أن تمتصه . تريد أن تخرج ذاته وأن تمتصه حتى لا يبقى منه شئ ، حتى لنفسه » . ( الفصل الثامن ) والواقع أن ماتخشاه حقا هو أن ميريام لن تترك لها شيئا منه . ففى إحدى لحظات عذابها الدامى تصيح : « لا أستطيع أن أحتمل هذا . أستطيع أن أدع امرأة أخرى – لا هى . انها لن تترك لى فراغا ولا جزءا من فراغ » . ( الفصل الثامن ) وطبيعة ميريام التى تنزع للملك تتضح فى موقفها من الزهور : « بالنسبة لها كانت الزهور تبدو قوية لدرجة انها كانت تود لو جعلتها جزءا من نفسها » . ( الفصل السابع ) وهى لا تستطيع أن تعترف بانفصال الأشياء عنها . وبول يشعر بانها لم تكن تريد أن تلقاه حتى ليصبح هناك اثنان ، رجل وامرأة معا . كانت تريد أن تسحبها الى داخلها . ( الفصل الثامن )

•• ويدافع من شدة رغبته فى أن يظل حرا ، وأن يحتفظ بكيانه : « حارب ضد أمه • بنفس القدر الذى حارب به ضد ميريام » • ( الفصل التاسع ) بل حتى كليرا لديها هى الأخرى الاحساس بأنها لابد أن تمتلكه ، وأن «جزءا ما ، جزءا كبيرا وحيويا منه ، لم تكن متمكنة منه » • ( الفصل الثالث عشر ) وبول يحارب معركته ضد هذا النزوع فى النساء الثالث • والواقع أن قبضة أمه عليه ، لايمكن أن تعزلها عن الميل الى التملك الذى يغذيه فيها ، وفى ميريام ، وفى كليرا الثقافة البرجوازية التى تقوم على حب التملك والتى تمنعهن جميعا من أن يعشن حياة أكثر امتلاء •

ويبرز هذا المعنى بوضوح فى واحد من أشد المشاهد ثراء فى المعنى بين بول وأمّه :

قال لأمه : « تعرفين • أنا لا أريد أن انتمى الى الطبقة المتوسطة فأننا أحب الناس العاديين • أنا أنتمى الى الناس العاديين » •

« ولكن لو أن واحدا آخر قال هذا يابنى ، ألم تكن لتدرف الدمع • أنت تعلم أنك تعد نفسك ندا لأى سيد » • أجابها بقوله : « فى ذاتى ، لا فى طبقتى أو تعليمى أو سلوكى • لكننى فى ذاتى ندا » •

« حسن جدا • اذن لماذا تتكلم عن الناس العاديين ؟ » « لأن — الفرق بين الناس ليس فى طبقتهم ، وإنما فى أنفسهم — أننا نحصل على الأفكار من الطبقات الوسطى ، ومن الناس العاديين — الحياة ذاتها ، والدفع • أنك لتشعرين بهم فى حبههم وكرههم » •

والمشهد يلقي الكثير من الضوء على مشكلة بول الشخصية ، وهى تمزقه بين حياة الناس العاديين الممتلئة ، وحياة الطبقة الوسطى المتكلفة وعندما يبدأ حياته العملية ، ويلتحق بأول وظيفة له فى مصنع ، يضنيه احساسه بأنه « كان الآن سجين الصناعة » • ويخشى « عالم التجارة ، بنظام قيمه المنضبطة » • ( الفصل الخامس ) ولهذا فإن الطبيعة تحتل حيزا هائلا كقوة مضادة للعالم الاجتماعى فى الرواية •

وفى هذا الخصوص فانه يجدر بنا أن نلاحظ أن ميريام تتناقض مع عالم الطبيعة الحسى ، فى حين أن كليرا تتناغم مع ايقاعه • ففى إحدى المناسبات ، بينما بول يجمع ثمرات الكرز ، وقد تعلق بأحد الأغصان العالية :

وفجأة مست الشمس ، وهى تميل للمغيب السحب المتفرقة • ومن الجنوب الغربى توهجت أكوام هائلة من الذهب ، تعلو أحداها أخرى تتوهج بلون أصفر ناعم حتى عنان السماء • وكأن العالم ، الذى كان حتى هذه اللحظة غسقا رماديا ، يعكس الوهج الذهبى ، مذهبولا فى كل مكان ، ويدت الأشجار ، والعشب ، والماء البعيد كما لو كانت تلمع وقد أيقظها الغسق •

وبرزت ميريام وهى تتجول •

سمع بول صوتها الرخيم ينادى : « أوه ! اليس هذا رائعا ؟  
نظر الى أسفل • كانت هناك لمعة ذهبية واهنة على وجهها ، بدت ناعمة جدا وقد أدارته الى أعلى •

قالت : « كم أنت عال ! » ( الفصل الحادى عشر ) وبجانبيها ، على أوراق عشب الراوند ، كان هناك أربعة طيور ميتة ، لصوص أطلقوا عليها الرصاص • ورأى بول بعض نوى الكرز وقد تعلق فى الأغصان وقد أبيض تماما ، مثل الهياكل وقد تعرضى من اللحم • نظر الى أسفل مرة أخرى فى اتجاه ميريام • ( الفصل التاسع ) •

ففى حين أننا نجد بول يتأرجح مع الريح ، وحركة الشجرة المرفقة وهى تهتز ، ومع حباب الكرز الرطبة الناعمة التى تلامس جلده وترسل وميضاً فى روحه ، وفى حين نجده يشعر بأنه جزء لا يتجزأ من نبض الحياة فى الريح ، والغسق ، والشعب والماء ، نجد ميريام وقد اتحدت مع مرارة أوراق الراوند ، والطيور الميتة ، ونوى الكرز المبيض • أن روحانيتها ، وخوفها من الاتصال الجسدى ، يعزلانها عن نذبذة الحياة فى الطبيعة •

أن بول لا يشعر باتحاده مع الطبيعة الا وهو مع كليرا • فبعد أن يحدث أول اتصال بينهما :

كانت طيور البويت تتصارع فى الحقل وعندما أفاق الى نفسه، تساءل ماذا كان ذلك الشيء قرب عينيه الذى كان يتلوى حياة فى الظلام ، وبأى صوت كان يتكلم • ثم أدرك أنه كان العشب ، وطائر البويت ينادى • وكان الدفء هو صوت تنفس كليرا العميق • ماذا كانت هى ؟ حياة برية قوية غريبة ، تتنفس معه فى الظلام فى تلك الساعة • كان كل شيء أكبر منهما بكثير حتى أنه صمت • لقد

التقيا ، وجمعا فى لقائهما وخزة العديد من سيقان العشب وصيحة  
البويت ، ودوران النجوم • ( الفصل الثالث عشر ) •

ان ما ينقله لورانس الينا فى هذه السطور ليس الا شعورا صوفيا  
بالموحدة مع الطبيعة • كلاهما قد توحد مع نبض الحياة الهائل فى الأشياء  
حولهما ، حتى فى نبض النجوم •

بل لعل هذه التجربة بالذات هى التى تنقذ بول فى النهاية ، عندما  
يفقد أمه وتتملكه الرغبة فى الموت ، ومرة ثانية نجد أن ملمس الحياة حوله  
وفى داخله هو الذى يمنعه من الانهيار •

كان الصمت المظلم يبدو كما لو كان يضغط عليه من كل جانب ،  
فيحيله مجرد شرارة دقيقة حتى يقنيه ، ومع ذلك ، رغم أنه يكاد يكون  
لا شيء ، إلا أنه لم يكن قادرا على الغناء ، كان الليل الذى ضاع  
فيه كل شيء ، يتمدد ويمد نفسه الى ما وراء النجوم والشمس •  
وراحت الشمس والنجوم تصنع شذرات لامعة تدور ذعرا ، وتتشبث  
أحدها بالآخر فى عناق ، فى ظلام فاقها جميعا ، وتركها مجرد أشياء  
دقيقة وجلة ، وتركه هو ، نقطة متلاشية فى قلب لا شيء ، ومع ذلك  
لم يكن لاشيء • ( الفصل الخامس عشر ) •

ففى ظلمة الليل ، واللوعى ، ومن خلال تجربة الاتحاد مع ايقاع  
الحياة فى الطبيعة مرة أخرى ، يستعيد بول ثقته بالحياة • فالطبيعة هى  
ما ينقذه فى آخر الأمر • ومع اكتشاف أنه لم يكن لاشيء ، تنتصر فيه  
ذاته الطبيعية وبذلك يتهاوى الجانب الروحى والفكرى فيه أمام الجانب  
الحسى ، أو ينتصر الجانب اللواعى على الجانب الواعى فيه •

وليس من الغريب أن تغص أبناء وعشاق حيثما تطلع الطبيعة  
واللواعى فى جذبات الرواية ، بأمثلة كثيرة من الأسلوب التعبيرى ، ليس  
فقط فى الجزء الثانى من الرواية حيث يتضح أسلوب لورانس الرومانسى ،  
بل حتى فى الجزء الأول الذى ينظر اليه عموما على أنه واقعى أساسا •  
ومن الأشياء التى لها مغزاها أن بول موريا رسام ، يقول عن رسومه :

كان يحب أن يرسم شخصا كبيرة الحجم ، تفيض بالضوء ،  
ولكنها لم تكن مصنوعة فقط من الأضواء والظلال مثلما نجد عند  
الأنطباعيين ، بل بالأحرى كانت شخصا محددة ، مثل الناس فى

لوحات مايكل انجلو • وقد ركبها داخل منظر طبيعي حقيقى فيما بدا  
له تناسقا •

كان يعمل من الذاكرة ، مستعملا كل شخص عرفه •• ( الفصل  
الثانى عشر ) •

ولقد سبقت الجملة الأخيرة بلا جدال الجملة التى أوردها فى مقالات  
متجاسسة التى اشرنا اليها قبلا • وهى توضح بما لا يدع مجالا للشك ان  
لورانس لم يكن انطباعيا • ان التالى الذى يشير اليه بول هنا يعيد الى  
الذهن ملاحظته السابقة التى قالها بول لميريام من أنه كان يرسم لوحاته  
وعينه على الألق ، أو البروتوبلازم الحى ، لا على الشكل الجاف و «التناسق  
الحقيقى» يدل على حرصه على تناغم الحركة المتذبذبة فى شخصه مع  
إيقاع الطبيعة من حولها • وهذا يوضح ، فى التحليل الأخير أن الأسلوب  
الذى طوره لورانس كان فى جوهره أسلوبا تعبيريا •

وهذا الأسلوب يترك بصمته على محاولة لورانس أن يقبض على  
انسياب مشاعر شخصياته الداخلية وحالاتها العقلية والمزاجية وأننا لنجد  
مثلا ملحوظا على هذا فى وصفه لمسز موريل ، وهى حامل ، حينما يقذف  
بها زوجها خارج البيت فى الحديقة ويوصد الباب دونها أثر شجار بينهما •  
ويصف بول موريل مشاعر أمه كما يلى :

استندت مسز موريل على بوابة الحديقة ، وهى تنظر الى  
خارجها ، وغابت بفكرها لحظة • لم تكن تدرى قيم تفكر • ففيماعدا  
احساس ضئيل بالغثيان ، ووعيتها بطفلها ، ذابت مثل العطر فى  
الهواء الشاحب اللامع • وبعد بعض الوقت ذاب الطفل أيضا معها  
فى بوتقة ضوء القمر ، واستراحت مع التلال والزهور والبيوت ،  
وقد غامت كلها فيما يشبه الاغماء ( الفصل الأول ) •

ان لورانس هنا مهتم بأن يقبض على حالة مزاج مسز موريل  
ومشاعرها الداخلية وهى تصبغ الأشياء حولها • فشعورها بالغثيان ،  
ووعيتها بالطفل بداخلها يسقطان على الأشياء الخارجية • وحالة المرأة  
الداخلية وهى حامل تتناغم مع التلال والزهور والبيوت • فالعالم الداخلى  
والخارجى قد غاما معا فيما يشبه الاغماء ، وهو الاغماء الذى تشعر به  
الأم داخلها •



وفي مناسبة أخرى يصطحب بول معه ميريام الى الغابة الصغيرة ، حيث تريد أن تريح شجرة ورود اكتشفتها لكنها « كانت تشعر أنها لن تدخل روحها » حتى تريح اياها . وفي الغابة :

كان كل شيء ساكنا . كانت الشجرة طويلة شاردة . وقد ألقت بأغصانها الشائكة على شجيرة زعرور برى ، وتدلت أغصانها حتى العشب ، تنشر الزناد في الظلمة حولها بأنجم كبيرة مشقوقة ، صافية البياض . كانت الورد تتوهج في ظلمة الأوراق والسيقان والعشب في عقد من العاج وفي النجوم الكبيرة التي كانت تنشرها رذاذا . وقف بول وميريام ملتصقين أحدهما الآخر يراقبان . كانت الورد الثابتة تتألق من داخلهما نقطة بعد نقطة ، وتبدو كما لو كانت توقد في روحيهما شيئاً . وحط الغسق حولهما مثل دخان ، لكنه لم يطفئ الورد .

نظر بول في عيني ميريام . كانت شاحبة مترقبة دهشة ، وكانت شفتاها منفرجتين ، وتفتحت عيناها له . بدت نظرتة كما لو كانت ترتحل بداخلها . ارتجفت روحها . كان ذلك هو الوصل الذي أرادته .

استدار جانبا كما لو كان قد تألم . استدار الى الشجيرة .  
( الفصل السابع )

ان حواس بول ترتجف حياء . وحالته النفسية المنقسمة تنفخ الحياة في الأشياء حولهما ، ويتلاحم العالمان الداخلي والخارجي . ان الشجيرة ، والورد البياض ، في تناقضها مع « ظلمة الأوراق والسيقان والعشب » ليست أشياء موجودة لذاتها ، بل هي وسيلة لاسقاط القوتين المتناقضتين . قوة الجذب وقوة الطرد ، اللتين تعملان بداخل بول ، وقوة الروح الصافية التي تعمل داخل ميريام فالورد البياض تجسم روحانية ميريام التي لها برودة العاج . لكنها تتألق في الظلمة والغسق الذي يحيط بهما مثل دخان في الأعماق المظلمة في روح بول . هي أشياء لا توجد ميريام الروحية وهي تشعر بنظرة بول وهي « ترتحل بداخلها » وتغطيها متعة الوصل التي تنشدها ومكونات المشهد تبرز أيضا المعركة التي تدور داخل بول بين الرغبة الجنسية التي لم يصل الى قرارها بعد والروحانية التي توقظها ميريام فيه . وشعوره بعذاب الشد والجذب بين القوتين في داخله تتضح في استدارته جانبا . فالنقطة الأساسية في هذه الفقرة تتركز في ايماء الألم والاحباط واليأس .

ويحقق لورانس تنوعاً على هذه الطريقة في التعبير في وصف لورانس لاستجابة بول لكليرا ، حيث لا يبذل أى محاولة نحو الموضوعية أو الانفصال ، وحيث نجد التعبير أكثر مباشرة وتلقائية • فتحت تأثير جمال كليرا الحسى ورغبته العارمة فيها ، حين تكون بجانبه فى ظلام المسرح ، يتدفق شعور بول على النحو التالى :

استمرت الدراما • رآها كلها على البعد تحدث فى مكان ما ، لم يعلم أين ، لكنها بدت بعيدة بداخله • كان ذراعاً كليرا الممثلان ، رقيتها ، صدرها المهتز ، كان هذا يبدو كمالو كان نفسه • ثم تواصلت المسرحية بعيداً هناك فى مكان ما ، وتوحد مع ذلك أيضاً • كانت عينا كليرا الرماديتين الداكنتين ، وصدرها الذى يهبط على صدره ، وذراعها الذى قبض عليه بين يديه ، كل ما كان له وجود • ثم شعر بنفسه ضئيلاً عاجزاً ، وهى تتشامخ فى سطوتها فوقه •

اننا نرتبط حين نقرأ هذا فوراً مع حالة شعورية ، نشارك مباشرة فى أحاسيس بول ومشاعره • وبعض الجمل مثل « ذراعاً الممثلان » و « صدرها المهتز » تحدد نوعية شعوره • فكل جملة عليها بصمة رغبة بول الحادة ، وتوحده مع كليرا فى غمرة حمى هذا الشعور • ولعل هذا التدفق الشعورى تنويعه على أسلوب لورانس التعبيري •

وكما ان ذات البطل لا يمكن فصلها عن المشهد الاجتماعى ، فكذلك نجد أن الأسلوب التعبيري مرتبط أوثق الارتباط بالأسلوب الواقعى فى رواية أبناء وعشاق •

## خاتمة :

لعلنا اذا تتبعنا تاريخ الرواية الانجليزية الطويل نلاحظ أن الرواية التى كتبت فى القرن الثامن عشر كانت واقعية صرفة عند ريتشاردسون وفيلدنج وديفو وسموليت • فقد تميزت فى تصويرها للحياة بالتركيز على الأشياء والأفعال • اننا لا نكاد نتوقف فى أى منها عند حياة الشخصيات الداخلية ، أو أى استبطان ، أو تحليق فى سماء الخيال • بل اننا نرى الشخصيات مشغولة فى مواقف درامية ، تكشف عنها أفعالها ، بينما هى تتحرك فى العالم الاجتماعى الذى تجده مصوراً بشكل واقعى صريح • بل ولقد امتد هذا الأسلوب فى روايات جين أوستن فى الجزء الأول من القرن التاسع عشر • وكان لرواية دون كيشوت تأثيرها على تسقيفه





## ٢ البناء الروائي في رواية جين اير(\*)

---

(★) ليست هذه الدراسة دراسة بنيوية بقدر ما هي استخدام لبعض  
عناصر المنهج البنوي لاثبات نقطة الدراسة الاساسية .



لعله مما يثير الدهشة أن نجد بعض النقاد البارزين يعتبرون رواية جين إير قصة غرامية ، أو قصة ينصب الاهتمام فيها بصورة أساسية على الحياة الداخلية للبطل . هكذا تجدك • تيلتسن المفتاح الى شخصية جين فى تعطشها الى الحب ، وترى أن الرواية أولا وقبل كل شئ رواية عن الحياة الذاتية ، لا عن الانسان وعلاقاته الاجتماعية • فهى فى رأيها ، رواية ترسم معالم حياة خاصة •

وتعدل و • ١ كريك هذا الرأى قليلا • ففى رأيها أن القول بأن جين إير قصة غرامية أقل من الحقيقة بكثير •

اذ أنها حين تصل الى تحقيق زواج جين ، تكون قد وضعت جدا لصراعات عاطفية وأخلاقية ، وصورت تطور احكام قبضة البطله الخلقية والعاطفية على الحياة ككل ، ولهذا كله فان كلمة « قصة حب » معادل غير كاف تماما • فالقصة فى حقيقة الأمر تنظر بعين فاحصة فى تلك الفترة من الحياة التى تتخذ فيها البطله ( وفى مقام ثانوى ، بطلها أيضا ) اشد القرارات تأثيرا فى حياتها ، وهى الفترة التى تثير أقصى العواطف التى تقدر عليها طبيعتها ، وتبرز قوة المبادئ الأخلاقية التى تحكمها وتضعها موضع الاختبار •

ومع ذلك يظل هذا الرأى تقييما غير كاف للرواية • فسواء كانت الرواية « ترسم معالم حياة خاصة » أو تتبع صراعات البطله العاطفية والأخلاقية ، الا أن الحقيقة هى أن هذه الصراعات لا تجرى فى فراغ ، فهى متأصلة الجذور فى وضع البطله الاجتماعى وعلاقاتها • الجانب الشخصى لا ينفصل عن الجانب العام • وقد كان الكتاب الروائيون واعين تماما بهذا التفاعل بين حياة الفرد الداخلية وجيسته العامة • فقد أطلق هنرى فيلدنج على روايته جوزيف أندروز كلمة « ملحمة » ، فيما

يبدو ، على أساس أنها تغطي مجتمعا كاملا بكل مؤسساته وطبقاته وإخلاقياته • وكانت جورج اليوت ترى أنه « ليست هناك حياة خاصة لا تتحكم فيها حياة عامة أكثر اتساعا » •

والحقيقة أن اغفال الجانب الاجتماعى فى أية رواية يعنى النزول بها الى مجال القصة القصيرة ، أو القصة الطويلة فى احسن الأحوال • هذا هو رأى النقاد وكتاب الرواية على حد سواء • وقد أدى اغفال جوزيف كونراد للجانب الاجتماعى فى بعض رواياته بجورج لوكاتش الى أن ينظر الى هذه الروايات على النحو التالى :

إن أبطال كونراد يواجهون على وجه الحصر بصراعات أخلاقية شخصية تتكشف فيها قوتهم الفردية أو ضعفهم • ولو أن هذه الصراعات قد صيغت بعبارات أكثر عمومية لكتسبت دلالة أوسع ، لكن أسلوب القص يستبعد مثل هذه العمومية • وهذا يسبغ على أعمال كونراد صفة الاكتمال والاكتفاء الذاتى ، لكنه يحول بينه وبين تصوير كلية الحياة ، فهو فى الحقيقة كاتب قصة قصيرة لا كاتب رواى ، والاعصار أو خط الظل مثلان مشهوران •

ويبدو أن النقاد البنائيين يتفقون مع هذا الرأى فى الرواية بصفتها نوعا أدبيا • فالتقليد الفنى الأساسى الذى يحكم الرواية فى رأيهم ، هو أننا نتوقع منها أن تصور عالما إنسانيا مشحونا بالمعنى • لهذا يرى جوناثان كلر :

لابد أن تنظم الكلمات بشكل يبرز معه من خلال القراءة نموذج للعالم الاجتماعى ونماذج للشخصية الفردية • للعلاقات بين الفرد والمجتمع ، وربما كان أهمها جميعا نوع الدلالة التى يمكن أن تحملها هذه الأوجه •

وفى ضوء هذه الملاحظات سوف نحاول فى هذا المقال أن نقوم بتحليل لبناء رواية جيون آير • وحتى نستطيع تحقيق هذا فإننا نرى استخدام المنهج البنائى أكثر المناهج تلاؤما مع هدفنا • ونحن لا نعى ذلك النوع من النقد البنائى الذى يأخذ النماذج اللغوية بجدية ، ويرى بنية الشبكة مماثلة لبنية الجملة • فنحن أكثر ميلا الى المدخل البنائى الآخر الذى يتعامل مع الرواية بشروطها هى ، وينظر إليها بمنظور أدبى محض •



وفي مجال بنية الشبكة تحدد البنائية شفرتين : الشفرة التخمينية والشفرة التأويلية : الأولى تختص ببناء الشبكة ، والثانية بحل لغز أو غموض .

وفي حدود ما يتعلق بالشفرة التخمينية ، فإن البنائية ترى بناء الشبكة على أنه تتابع من موقف ابتدائي الى موقف نهائي ، أو ما يسميه كلود برموند « نقطة انطلاق » و « نقطة وصول » ، إذ أن معظم القصص تتعاقب أحداثها من عقد سلبي الى عقد ايجابي ( مثل الاغتراب عن المجتمع الى العودة الى التكامل معه ) ، أو العكس . ولهذا فإنه ينبغي على القارئ أن يبدأ من نقطة الانطلاق ويتحرك باتجاه نقطة الوصول ، إذا شاء أن يعيد بناء الشبكة . ولعله مما يثير الاهتمام أن النقد التاريخي ، أو بعبارة أصح النقد الجدلي ، يتفق مع هذا الرأي تماما . فيرى جورج لوكاتش أن نقطة الانطلاق ونقطة الوصول تحصران فيما بينهما « التيمة » التي تطرحها أية رواية ، والرؤية التي تعيش في عيني الكاتب .

وعلاوة على هذا . فإننا ، طبقا للبنائية ، حين ننقل من حال الى حال فإننا لا نقوم بتنظيم الشبكة فحسب ، بل نتعرف عليها أيضا بصفتها تصويرا لتيمة أو فكرة لأنها أيضا عملية انتقال من « مضمون معكوس » الى مضمون محلول ، أو كما يقول كللر :

ان العلاقة بين حال ابتدائي وحال نهائي يرتبط بعلاقة متبادلة بين الموقف الفكري الابتدائي أو المشكلة وخاتمة أو حل فكري ( تيمى ) .

وهكذا فإن البنائيين يرون تطور الحدث على أنه عملية تحويل . يصل مايكل لين ، من خلال اعتماده على الأنماط الاجتماعية المتغيرة ، الى استدلال مؤداه :

إننا نرى بناء معينا يتحول الى بناء آخر وأن ملاحظتنا المتكررة تسمح لنا بأن نقول أن بناء سلبي يتحول دائما بشكل معين، بحيث لايعطينا قوانين سببية . بل قوانين التحول . والعملية خاضعة لهذه القوانين التي تتحدد فيما يسميه :

الترتيبات المنتظمة التي تكشف عن أنها تتبع قانونا ، والتي يمكن ملاحظتها أو استخلاصها من الملاحظة ، والتي يتغير من خلالها وضع بنائي معين الى وضع بنائي آخر .

ولكن ينبغي أن نلاحظ أن ما يتحكم فى هذه التحولات أنما هو وجود متعارضات ثنائية داخل الرواية تحكم العلاقات بين عناصر بناء ما • ويبدو أن البنائيين يعنون ضمنا أن وظيفة المتعارضات الثنائية هى تحديد المسار الجدلى فى الرواية من خلال صراع الارادات المشتبكة ، وبهذا تعجل بوضع حل أو اقرار للقضية المطروحة ويعبر مايكل لين عن هذا الرأى بقوله :

وتتصف الأبنية بعلاقات يراها ليفى شتراوس علاقات يمكن اختزالها فى نهاية الأمر الى تعارض ثنائى • فالمنهج البنائى ، إذن ، وسيلة يمكن من خلالها التعبير عن الواقع الاجتماعى بصفته تعارضات ثنائية ، حيث يكتسب كل عنصر ، سواء كان حادثا فى قصة خرافية أو بندا من بنود السلوك مثل تسمية أو تصنيف ظواهر طبيعية ، قيمته فى المجتمع من خلال وضعه النسبى فى قالب التعارضات وتوسطاته لاصلاح ذات البين وإيجاده للتسويات •

ويركز البنائيون ، فى تعقبهم لتطور بناء الحكبة من موقف ابتدائى الى موقف ثانوى والتحويلات والتعارضات الثنائية التى تملئ هذه التحولات ، على متتاليات الأفعال الوظيفية التى تشكل العمود الفقرى للحبكة • فالأحداث والأفعال والمتتاليات التى تلعب دورا رئيسيا فى تطور الحكبة ، وتحدد مجرى الحدث ، هى الوحدات الأولية التى يسترشد بها من يقوم بالتحليل • هذه البنود ليست مهمة فى حد ذاتها ، بل هى مهمة فى حدود الدور / أو الوظيفة التى تؤديها فى البناء الكلى للحبكة ، وفى حدود الدلالة التى تضيفها على متتالية من المتتاليات • وبالتالي يميز البنائيون بين « النويات » التى تتضمن خرقا لعقد تقليدى أو اقرارا له وبهذا تدخل فى تشكيل الحكبة ، وبين « العوامل المساعدة » أو « التوابع » التى ترتبط بالنويات ولا يترتب عليها نتائج •

وإذا كان معظم هذا يبدو متسقا مع المداخل التقليدية ، إلا أن البنائيين قد أسهموا ، بلاشك ، اسهاما أساسيا فى النقد الروائى ، فى أخذهم بعين الاعتبار الشفرة التأويلية التى تنطبق على العنصر الكشفى فى القصة والتى تلعب دورا باعتبارها وسيلة فى بناء الحكبة • فهم ينظرون الى رغبة القارئ فى أن يرى لغزا قد حل أو وصل الى تسوية له ، قوة بنائية ، حيث أنها تؤدي به الى التقاط المتتاليات ذات الدلالة وتنظيمها فى كل متكامل ، والى البحث عن الطريقة التى تطرح بها مشكلة ، أو غموضا أو أى شىء لا يبدو مفسرا تفسيريا كافيا ، وكيف تتطور حتى تصل الى تسوية نهائية •

من هنا تجيء أهمية الشفرة التأويلية في المنهج البنائي وفيما يخصنا الآن في هذا المقال فهي شديدة الأهمية فيما يتعلق برواية جين إير .

في جين إير يتطور الحدث على أربع مراحل . فتغطي الفترة التي تقضيها جين في جيتسهيد مع زوجة خالها امتدادا زمنيا يصل الى تسع سنوات ، ثم تقضى تسع سنوات أخرى في مدرسة لود ، ثم سنتين بين ثورنفلد هول ومور هاوس قبل أن يتحقق زواجها السعيد من روتشستر . كل مرحلة من هذه المراحل تنتهي بإدراك أو بكشف ما يؤدي بها الى اتخاذ قرار ، وهذا القرار يوجه تيار الأحداث وجهة جديدة .

هناك أربع نويات تحدد مسار الحدث في المرحلة الأولى من مراحل تطور جين في جيتسهيد هول : المواجهة الايجابية الأولى بينها وبين جون ريد وحبسها في الغرفة الحمراء ، والمشهد بينها وبين الصيدلاني ، واخيرا المواجهة بينها وبين زوجة خالها . كل من هذه النويات تتمخض عنه نتائج ، وتلعب دورا في تطور الحكمة ، وتؤدي الى مجموعة من التحولات في جين والآخرين ، وتساعد جين على اكتساب استبصار في موقفها بحيث تصل الى قرار .

فاستتساد جون ريد عليها ، ومشاكساته الدائمة ، واحتقاره لأمها لكونها يتيمة لا عائل لها ، انما يثير القوى الكامنة في شخصية جين . تتحول الفتاة الصغيرة الخاضعة المطيعة المنطوية على ذاتها الى شخص آخر ، حين تثور في طبيعتها كل قواها النارية واندفاعها العاطفي . انها تتعلم كيف تكيل الصاع صاعين . ويحدد هذا أول تغير في شخصية جين . ان « العبد المتمرده » تتعلم درس المقاومة الأول . وتحولها يؤدي الى تغير آخر في جون ريد ، الذي يبدأ في الخوف منها والجري الى أمه طلبا لحمايتها . وهكذا يتبادل الاثنان مكانيهما ويحدثان بهذا أول انقلاب درامي في الموقف .

وتجربة الغرفة الحمراء تثير في نفس جين أول انطباع غامض بالظلم الذي أوقعها فيه حظها العاثر . أما وقد استجمعت قواها تحت تأثير طاقة التمرد التي تفجرت فيها فانها تصل الى نوع ما من الاكتشاف :

« ظلم ! ظلم ! » هكذا قال عقلي ، وقد دفعه هذا الحافز المؤلم الى اكتساب قوة ميكرة النضوج وان كانت عابرة : وحثني الاصرار الذي ثار هو الآخر على البحث عن ذريعة غريبة لتحقيق الهرب من ظلم لا يحتمل .

هذه واحدة من اللحظات الهامة فى حياة جين وتطورها ، اذ أنها تفتح عينها على ظلم المعاملة التى تلقاها ، والذى يؤدى بها ، بدوره ، الى اتخاذ قرار هام .

ومشهد الصيدلانى الذى يلى هذا يؤدى وظيفة هامة فى تحديد وسيلة هروبها الى مدرسة الصدقة ، وفى تبرئتها فيما بعد فى عيني المشرفة على المدرسة ضد اتهامات بروكهيرست التى يعلنها على مسمع من التلميذات .

أما وقد قرر قرار جين الآن فانها تستطيع أن تنظر فى عيني زوجة خالها وأن تبادلها اتهامات باتهام . وتصعق المرأة وينتابها الخوف . أن التغيير الذى يطرا على جين يثير ذعرها الى حد أن « عينها الرمادية الرابطة الجاش عادة اقلقتها نظرة خائفة » . ان غضب جين يندلع وتقول للمرأة رأيها فيها ازاء اتهامها لها بالزيف ونكران الجميل فى حضور بروكهيرست المرائى . مرة أخرى يتبادل الاثنان مكانيهما . فالمرأة يروعها هذا الانفجار العاصف ، وتنتشى جين باحساس بالحرية والانتصار . ان « انتصارها الأول » على مسز ريد يولد فيها احساسا بأن « رابطة غير مرئية قد انفصمت ، وأننى قد كافحت للوصول الى حرية لم يكن لدى أمل فى تحقيقها » .

وهكذا فان الموقف الابتدائى فى جين اير لا يصور علاقات جين الشخصية والضغوط والتوترات العاصفية التى تتعرض لها . فهو يصل الى ابعد من هذا فى تصوير أنماط العلاقات بين الشخصيات الرئيسية . ولكنه فوق هذا كله يطرح مشكلة . هذه المشكلة تصبح المولد الكهربائى الذى يطلق تيار الأحداث . ويبقى لتطور الحدث أن يصل الى تسوية لهذه المشكلة . ويثير هذا سؤالا ما اذا كانت المشكلة مشكلة شخصية كما تبدو .

ان الموقف الابتدائى ، كما لاحظنا فيما سبق ، موقف يتضمن التيمة أو الفكرة . وفى هذا الخصوص علينا أن ندرك أن الموقف الابتدائى هذا فى جين اير لا يعرض فقط مشكلة جين الشخصية أو العاطفية . فهذه المشكلة مرتبطة أوثق الارتباط بالاجاذب الاجتماعى من وضع جين . ان اسساء معاملة آل ريد لجين ، والتعاطف الذى ينكرونه عليها ، وتعطشها الى الحب ، كلها نتيجة أنها عالة على الأسرة . والرواية لاتضع هذا موضع الشك مطلقا ، فمعدن البداية يتضح هذا فى موقف الخدم الذين « لا يريدون غضاب سيدهم الصغير بأخذ صفها ضده » . ويعرب جون ريد عن هذا فى انفجاره قائلاً :

« ليس من شأنك أن تتناولى كتبنا ، فأمرى تقول انك عاتلة ، انت لاتملكين مالا ، لم يترك له أبوك أى مال ، عليك أن تستجدى لا أن تعيشى مع أبناء السادة من أمثالنا ... »

ويتأكد هذا الجانب فى الإشارة الى أصلها الفقير . فموقف العائلة من هذه القرية الفقيرة يضرب بجذوره فى حقيقة أن أمها ، التى كانت من آل ريد ، تزوجت من رجل دونها اجتماعيا ، وحرما أبوها من الميراث « ونبذها دون أن يعطيها شلنا » . وجين لاتعانى المشاكسة والمضايقة والاهانات والضرب فقط . فهى تعانى أيضا من احساسها بأنها عالة على الآخرين ، على الرغم من أنها لاتستطيع بعد أن تدرك ماينطوى عليها موقفها الاجتماعى على المستوى العقلى . « لقد أصبح توبيخى بأننى عالة نفما رتبيا فى أذننى : موجعا جدا وساحقا ، لكنه نصف مفهوم فقط » .

إذا نظرنا الى مشكلة جين فى ضوء هذا فانها لا تصبح مشكلة شخصية خالصة ، بل تكتسب دلالة أوسع . فمعاناتها على المستوى العاطفى ترتبط بمشكلة الاعالة الاجتماعية . ومن الضرورى الا يغيب هذا عن بالنا ، أن طبيعة صراعاتها التالية تتحدد بطبيعة هذه المشكلة ، حتى ان كيانها كله يصبح موجعا نحو ايجاد حل لهذه المشكلة المزدوجة التى لا تجد لها حلا الا فى الموقف النهائى . أى أن حركة الحكمة تنج من « عقد سلبي » الى « عقد ايجابى » على المستويين العاطفى والاجتماعى .

والمرحلة الثانية من تجربة جين فى الحياة تتألف من خمس نويات تعرفها على هيلين بيرنز ، زيارة بروكلهيرست للمدرسة ، المشهد الذى يجرى فى غرفة الأنسة تمبل مدرستها ، موت هيلين ورحيل الأنسة تمبل .

ان جين اير تتخير هيلين بيرنز لتعقد معها صداقة لأنها ترى فى الفتاة شبيهة لها . قسوة الأنسة سكاثر على هيلين يثير تعاطف جين حيث انها هى نفسها قد خبرت القسوة . وهى أيضا منجذبة الى هيلين بسبب قدرتها على التحمل . وهى تتساءل لماذا لاتبادر هيلين الى مقاومة الظلم ، وتعلمها هيلين درس الاحتمال والغفران . ويدور الحوار بينهما حول فلسفة المقاومة وعدم المقاومة ، حول الغفران وتغذية العداوة ، حول الاعتراف بأخطائنا وانكارها . هذا التواصل الروحى بينهما ينفع جين فيما بعد حين تقوم بزيارة زوجة خالها وهى على فراش الموت ، وتجد نفسها قادرة على أن تغفر لها اساءاتها ، وأن ترتفع فوق كراهيتها .

وزيارة بروكلهيرست للمدرسة نواة هامة أخرى ، أنه يسىء تصوير جين على عمراى ومسمع من الجميع ، ويذلها • إنها تشعر بعار أن يكون المرء هدفا للزدرء ، وتخشى النتائج المترتبة على هذا من حرمانها فى الاتصال بالآخرين • لكن يحدث مالم تكن تتوقعه ، وتخبر أول مذاق للعاطفة الانسانية والود • فبينما هى قائمة على المقعد ، أو على قاعدة العار ، تمر بها هيلين :

رفعت اليها عينيها وهى تعبر ، أى ضوء غريب كان يشع فيهما حياة ! أى احساس غير عادى بعثه ذلك الشعاع فى كيانى كله ! أى شعور جديد شد من أزرى ! كان كما لو أن شهيدا ، بطلا ، قد مر بعبد أو ضحية ، ومنحه قوة أثناء عبوره تحكمت فى الهستيريا التى كانت تتصاعد ، رفعت رأسى واتخذت وقفة ثابتة على المقعد •

وفوق ذلك ، فإن الحدث يكسب لها شغف الأنسة تمبل بها ، فتبرىء ساحقتها من اتهامات بروكلهيرست ، وترد اليها اعتبارها فى عيون المجتمع الصغير ، بحيث تعيد ادماجها فى المجتمع الانسانى • وللمرة الأولى فى حياتها تحيا جين وحدة الشعور مع كل من يحيط بها •

لكن موت هيلين بيرنز ، ورحيل الأنسة تمبل يعزل جين عن أنبل مافى العلاقات الانسانية ، فتنوء بوحدتها ، ويشرق على عقلها ادراك جديد ، ألا وهو :

أن عقلى قد نضا عنه كل ماكان قد استعاره من الأنسة تمبل أو بالأحرى أنها قد أخذت معها الجو الهادىء الذى كنت أتنفسه فى جوارها • وأننى قد تركت الآن على سجيى ، وقد بدأت أشعر بقوة العواطف القديمة •

ولذلك ينبعث فيها الحنين الى المغامرة فى العالَم الخارجى على اتساعه ، واكتساب معرفة أفضل ، وخبرة الحياة بشكل أكبر ، وإيجاد مجال أوسع لتمارس قدراتها • وليصل بها قرارها أن تغادر لوود الى نهاية مرحلة فى حياتها ، ويفتح لها مرحلة أخرى فى ثورنفيلد •

ومرة أخرى نلاحظ أن مشكلاتها الشخصية لا تنفصل عن الواقع الاجتماعى • وتبرز التناقضات الثنائية هذا بكل وضوح • فحال الأطفال اليتامى فى مدرسة لوود يعرض بشكل يمكن مقارنته فى تأثيره بتصوير

تشارلز ديكنز لظروف الحياة التعيبة التي تحياها الأطفال في الملجأ في رواية أوليفر تويست • ان طعامهم الذي لا يكفيهم ، وملابسهم الهزيلة ، وظروف حياتهم غير الصحية ، والوباء الذي يهدد حياة الأطفال اليتامى ، كلها تتأكد بالمقارنة الى اى بروكلهيرست في العالم • ان بروكلهيرست يصطحب معه عائلته في زيارته للمدرسة وأثناء قيامه بالقاء محاضرة عن ضرورة البساطة في الملبس والتكشف في العيش ، يقاطع المحاضرة دخول عائلته « قد تدرت بشكل رائع في ثياب من القטיפه والحريير والفراء » • العالمان متعارضان بشكل حاد • وتعاسة الفقراء تعرض في مقابل رفاهية الأغنياء •

وزيارة بروكلهيرست للمدرسة يربط بين وضعها الحالي وبين حياتها مع آل ريد • فالرجل مبعوث مسرر ريد الى لوود • وهذا الربط لا يغيب عن بال جين حين يتوالت في عروقتها غضب جامع ضد « ريد ، بروكلهيرست وشركائهما » • المسحوقون يبدون ضحايا طبقة لا انسانية ونظام اجتماعى رديء •

وعلاوة على هذا فان هذه النعمة يقابلها احساس جين بمساواتها لكل من حولها • فهي تنتشى بشعورها أنها هنا على الأقل « تعامل على أنها ند » • وهنا أيضا تتمكن من تحقيق درجة من الاعتماد على النفس حين تعين مدرسة في نفس المدرسة • وهكذا يتحقق هدفا جين • ان بحثها عن العاطفة والاستقلال يكلل بالنجاح • ويتطور هذا النجاح في المرحلة التالية من تدرج جين في الحياة •

نفس النسق تتصف به المرحلة الثالثة من تطور الحدث ، ولكن مع اضافة العنصر الكشفى ، او العنصر البوليسى ، وهو عنصر تعالجه تشارلوت بروننتى ببراعة فهي تحافظ بشكل ثابت على وجود لغز لا بد من حله يتعلق بثورنفلد هول • ويستخدم كوسيلة بنائية والغموض من هنا مسخر لخدمة قصة الحب ، وله نتائج على العلاقة العاطفية التي تنشأ بين جين وروتشستر •

وفي هذا الصدد لا بد لنا من ملاحظة ان البنائين يميزون بين مكونات العملية التأويلية على النحو التالى :

لدينا أولا الوعد بإجابة ، حين يشير القاص أو شخصية الى ان هناك اجابة سوف تعطى أو أن المشكلة ليست بلا حل ، الشوك

وهى اجابة قد تكون صحيحة تماما ولكنها مصممة للتضليل ،  
 الالتباس ، وهو اجابة غامضة تكثف الغموض وتؤكد تشويقه  
 السد ، وهو اعتراف بالهزيمة ، زعم بأن الغموض غير قابل للحل ،  
 الاجابة المعلقة ، وهى الاجابة التى يقطع فيها شئ ما لحظه  
 اكتشاف ، الاجابة الجزئية ، التى تعرف فيها بعض الحقيقة ، لكن  
 الغموض يبقى ، واخيرا الكشف ، الذى يقبله القاص أو الشخصية  
 أو القارئ على أنه حل مرض .

فمخذ بداية هذه المرحلة نجد قارئ جين آير يعد لاستقبال سر  
 غامض ، حين تخطى جين مسز فيرفاكس على أنها سيدة البيت ، وتخطى  
 أدبلا على أنها ابنتها . ويمهد هذا الارتباك فى الهويات للغز جريس بول ،  
 فتبدأ العملية التأويلية بمحادثة بين مسز فيرفاكس وجين حول وجود أمة  
 أشباح فى ثورنفيك ، أو معتقدات متداولة عبر الزمن عن أشباح . ويعقب  
 هذا مباشرة جلجلة ضحكات خارقة للطبيعة تسمعها جين . لكنها تنحى  
 مخاوفها جانبا حين تطلب مسز فيرفاكس من جريس بول أن تكف عن أحداث  
 جلجلة والحادث يبين لجين أنها « كانت بلهاء » لأن احساسا حتى بالدهشة  
 قد ساورها . بل ان حب استطلاعها حين يثيره سماعها لضحكات  
 وهمهمات شاذة ، لا يلبث أن يخمد ازاء تمالك جريس بول لنفسها .

ويتكثف السر الغامض حين تشير مسز فيرفاكس الى كراهية  
 روتشستر لثورنفيك والى الوضع المؤلم الذى اتحد أبوه وأخوه ليضعاه  
 فيه لكى يحقق الثراء . ويظل اصل محنة روتشستر وطبيعته سرا مفلقا  
 بالنسبة لمسز فيرفاكس . ولجللها بأن مسز فيرفاكس مثلها تماما تجهل  
 تجهل حقيقة هذا الغموض ، فان جين تعتبر اجابتها اجابة مراوغة .

ويلقى روتشستر اليها بتلميحات وايحاءات غامضة فى كلمة ،  
 ايماءة ، نظرة ، أو جملة مبتسرة . غير أن موقف روتشستر من ثورنفيك  
 هول يؤكد رأى جين فى أن هناك سرا غامضا<sup>١٠</sup> وهى تبحث عن مفتاح  
 لهذا السر فى وجه روتشستر حين يلقي بنظرة « الى جدار سطح البيت »  
 للحظة بدا الألم ، والاحساس بالعار ، والغضب ، والاشمئزاز والكراهية  
 تتصارع صراعا يرتجف فى الحديقة الكبيرة التى راحت تتسع تحت حاجبه  
 الأسود . وفى اعترافه بأنه يمقت هذا المكان يبدو كما لو أن مفتاحها الى  
 اللغز يطفو الى السطح . لكن الاجابة تظل معلقة هناك .



ومثل من أمثلة الاجابة التى صممت التضليل ، وهى بعيدة كل البعد عن الحقيقة ، هو حينما يعزو روتشستر محاولة اغتياله الى جريس بول . لكن هذا يثير أسئلة أبعد حين تحاول جين أن تخمن السبب الغامض الذى يحول بينه وبين اتهام جريس . هى الآن مقتنعة قناعة أكيدة بأن هناك « سرا مغلقا فى ثورنفيلد ، وأئننى كنت مستبعدة عن عمد عن المشاركة فى ذلك السر » . وتظل جريس بول بالنسبة لها « ذلك اللغز الحى ، سر الأسرار » . ومحاولة جين أن تلمس الأشياء هى فى حقيقة الأمر ، محاولة لبناء معنى ، وهى على هذا النحو قوة بنائية .

ويعمق هذا اللغز رد فعل روتشستر لاعلان نيا وصول ميسون . ويظل جزءه أشد الغارزا ، حين تكتشف جين أن ميل ميسون الى السلبية كان دائما خاضعا لطاقة روتشستر الايجابية ويثير الهلع فى البيت الصرخة المخيفة فى جوف الليل ، ومحاولة اغتيال ميسون ، والجلبة التى تثور بين الضيوف . تورط ميسون يضيف الى اللغز أبعادا جديدة وتتساءل جين :

أى جريمة تلك التى كانت تعيش مجسدة فى هذا القصر المنعزل ، ولم يكن صاحب القصر قادرا على طردها أو اخضاعها ، أى سر ذلك الذى كان يندلع آنا فى شكل حريق وآنا آخر فى شكل الدم ، فى اقصى ساعات الليل سكونا ؟ .. »

ويستدعى هذا تفسيرا من روتشستر ، الذى يعطى اجابة جزئية تحمل بعض الحقيقة . لكن اللغز يظل بلا حل ، وهو يجيب اجابة عامة . وتشعر جين بأن الكشف ما يزال مؤجلا . حتى بعد انتهاك غرفتها ، عشية زفافها ، يظل روتشستر يراوغها . لكنه يعطيها وعدا باجابة ، مشيرا الى انه سيجيبها حين يحل اللغز .

« . . . سوف أجيبك عندما يمضى على زواجنا سنة ويوم ، ولكن الغموض ؟ » وأخيرا يأتى الكشف ، افشاء السر ، الحل المرضي عندما يقاطع ميسون مراسم الزفاف ، ويفضى روتشستر بسر برتا ميسون ، زوجته المجنونة .

العملية التأويلية التى تكمن فى لب هذه المرحلة من تطور الحدث منصر لا يتجزأ من عناصر بناء الحكمة . فهى تؤدى الى تحول ، أو انقلاب فى الموقف ، إذ تشعر جين حين تواجه هذا الموقف بحتمية حدوث تغير

وضرورة الوصول الى قرار ، لقد تغير كل شيء حولى ، ياسيدى : ولابد أن أتغير أنا الأخرى . » الصراع الذى يجرى بداخلها بين مايمليه عليه عقلها وما ينبض به قلبها يصل بها الى تسوية للأمر ، والكشف يؤدى الى قرارها بضرورة أن ترحل .

ولكن اذا كانت العملية التأويلية ترتبط ارتباطا وثيقا بصراعات جين الخلقية والعاطفية ، فان التعارضات الثنائية تؤكد الجانب الاجتماعى من مشكلتها . فعندما تصل فى أول امر الى ثورنفيلد ، يكون وعيها بوضعها الاجتماعى كعالة لايزال يطاردها . أنها تشعر بالمساواة بينها وبين مسن فيرفاكس بصفتها تابعة ، مثلما تعى كونها تابعة لروتشستر الذى يدفع لها أجرها ووضعها الاجتماعى الأدنى بالنسبة للآنسة انجرام المتعالية التى تحط دائما من قدرها . فحين تفكر فى احتمال زواج روتشستر من الآنسة انجرام تصرح بأنها :

كلما فكرت فى وضع الطرفين وتعليمهما ، الخ ، كلما تضاعف شعورى بأننى كنت على حق فى الحكم عليه أو على الآنسة انجرام أولومهما لأنهما كانا يتصرفان وفقا لأفكار ومبادئ غرست فيهما منذ الطفولة . كانت طبقتهمما كلها تؤمن بهذه المبادئ .

ولدى جين خطط لتحقيق استقلالها . فهي تعترف لروتشستر بأن . . . أقصى أملى أن أدخر ما يكفى من المال من دخلى لأن أنشئ مدرسة يوما ما بيت صغير أستأجره بنفسى . » غير أن خططها ، شأنها شأن حبها ، تبوء بالفشل . ويظل القارئ ينتظر حلا لمشكلاتها فى الجزء الأخير من الرواية .

وتشغل علاقة جين بسانت جون ريفرز أغلب الفترة التالية من حياتها مع آل ريفرز . وهى نواة أساسية ترتبط ارتباطا وثيقا ببناء الحبكة . أما النويات الأخرى مثل وفاة عمها والمال الذى ترثه فانها تتعلق بالعملية التأويلية .

وأول ما نلاحظه فى هذه المرحلة هو أن مجيء جين الى بيت آل ريفرز يتم بمحض الصدفة ، مما يضعف بناء الحبكة ، خاصة وأن التقاءها العابى بهم يؤدى وظيفة ، وظيفة شديدة الأهمية ، الا وهى توفير اقارب لها ، ووضع حد لمشكلاتها المالية ورغبتها فى الاستقلال .

والتناقض بين جين وسانت جون ، من ناحية أخرى ، لا يعنى فقط إبراز الفروق بين طبيعة كل منهما ، بل أيضا إبراز الفروق بين فكرة كل منهما عن الارتقاء فى هذا العالم . إن ملامح سانت جون الوسيمة المتسقة تتناقض لأمع ملامح جين فقط ، ولكن من ملامح روتشستر أيضا . وحماسه فى سبيل نشر كلمة الله تتناقض مع حنين العاشقين . وطبيعة الروحية المتسامية تقف على طرف نقيض مع طبيعة جين وروتشستر الحسية . كذلك فإن رغبته فى الارتقاء عن طريق تبني قضية دينية تتعارض تعارضا جذريا مع محاولات جين أن تصعد فى السلم الاجتماعى .

مثل هذا التعارض من شأنه أن يحدد طبيعة العلاقة بين جين وسانت جون . فهو يملؤها رهبة بحماسه لقضيته وقداسته . لكنها ما أن تكتشف مواطن الضعف فيه حتى تتمكن منه . فهي تكتشف سيطرة القديس على الجانب الإنسانى من شخصيته ، وتدرك التباين بينهما بأنها إذا أصبحت زوجة له فسوف تكون « مجبرة على أن تبقى طبيعتها الملتبهة هادئة على الدوام ، وأن تفرض عليها أن تحترق داخليا دون أن تطلق بصيحة . » وعندما يعانقها تجد نفسها مضطرة الى عقد مقارنة بينه وبين روتشستر فبعد أن خبرت ما يكون عليه الحال حين يقع الإنسان فى الحب فى تجربتها مع روتشستر ، فإنها تشعر بالفرق . وهذه المقارنة تنفعها حين تضطر أخيرا الى اتخاذ قرار ما إذا كانت ستربط به أو ترفضه .

ولقد كان من الممكن أن يحسم الموقف بسهولة من خلال التعارض الثنائى بينهما . لكن تشارلوت برونتى يلجأ الى وسيلة غنائية عندما تسمع جين صوت روتشستر يعبر كل المسافة التى تفصل بينهما وتدعوها اليه . أن التأثير هنا ، بدون شك ، تأثير ميلودرامى ، ومن المطلوب من القارئ أن يلغى من عقله امكانية حدوث هذا ، وأن يصدق لكن ما يحدث لايرضى القارئ بصفته نواة وظيفية ، خاصة وأن من المفروض فى هذا الذى حدث أن يضع نهاية سعيدة لصراع جين العاطفى وأن يحل الجانب الشخصى من مشكلة جين .

ولعل حل مشكلتها الاجتماعية يجد قبولاً أكبر ، على الرغم من أنه ينبع من ظروف جين لا من شخصيتها . وتشارلوت برونتى فى هذا تفيد من استخدام وسيلة الهوية الغامضة . وعلى الرغم من أنها واحدة من مخزون الوسائل فى روايات القرن الثامن عشر ، إلا أنها تتسق مع العنصر الكشفى ، أو البوليسى ، الذى استخدمته فى الجزء السابق من الرواية .

فقد اتخذت جين اسما مستعارا . وعندما يصل نيا الوصية التي تركها عمها الغائب الى سانت جون ، فانه يقوم بتحريرات ويحدد هويتها ويتعرف عليها . وقد أعدت تشارلوت برونتي لهذه النهاية اعدادا جيدا ، فبذرت بذورها في وقت مبكر من أحداث الرواية . فاول ما نسمعه عن هذا العم الذي يعيش في ماديرا يأتي حين تقوم بيسي بزيارة جين قبل رحيلها عن لوود وتخبرها بزيارة عمها لمسرريد ، وخيبة ظنه حين لم يجدها اذ كان لا يستطيع البقاء طويلا في انجلترا . وتسلمها مسرريد ، وهي على سرير موتها ، خطابا منه يستفسر عنها . لكن المناسبة الأكثر أهمية هي مراسم زفافها الى روتشستر التي يحدد العم من خلالها مكان اقامتها فيرسل ميسون لانقاذها . ومن الواضح ان وصيته تأتي مكافأة لها على صرامتها الأخلاقية .

ولابد لنا ان نلاحظ ان جين ، حين تسمع بوصية عمها ، تشعر انها كانت « ازدهارا عظيما بلاشك ، وسوف يكون الاستقلال شيئا رائعا » . وعندما يلتئم شملها مع روتشستر اخيرا فانها تستطيع ان تتصايح بانها الآن امرأة مستقلة .

وهكذا يتحول « المضمون المعكوس » لمشكلة جين اير العاطفية والاجتماعية التي نتيبها في الموقف الابتدائي الى « مضمون محلول » في الموقف النهائي .

## ٣ الخيال الرمزي عند جرييام جرين دراسة في رواية لب المسألة



فى رواية لب المسألة ، يتساءل سكويى ، الشخصية الرئيسية فى  
الرواية ، عن سر حبه لغرب أفريقيا ، ولماذا يرفض أن يرضخ لمناشدة  
زوجته له أن يرحل عنها ، ويحاول أن يعثر على أسباب ارتباطه بالمكان :

هل ذلك لأن الطبيعة البشرية هنا لم يكن لديها الوقت لتلبس  
أقنعة التنكر ؟ فليس هناك واحد هنا يستطيع أن يتكلم مطلقا عن جنة  
على الأرض . تظل الجنة فى مكانها فى الجانب الآخر من الموت بشكل  
صارم ، وفى هذا الجانب تزدهر المظالم ، ألوان القسوة والدناءة  
التي نجح الناس فى أمكنة أخرى من التستر عليها . هنا بإمكانك  
أن تحب البشر تقريبا مثلما يحبهم الله ، وأنت تعلم عنهم أسوأ  
الأشياء .

إن الفقرة تكشف عن إطار عقلى لا يوجد به مكان لاضفاء الطابع  
المثالى أو الرومانسى على الناس . والبطل لا تخامر أية أوهام عن المكان،  
أنه يجرده من كل شيء سوى الأشياء الجوهرية فيه عارية من أى زخرف .  
والموقف الانسانى يتعرض أمام عين الكاتب الفاحصة . موقف البطل تحكمه  
الحقائق العارية ، و الرؤيا التي تعيش فى عينيه . ولهذا كان الحب الذى  
يطوى عليه جوانبه للانسانية التي تكاد وتضل وتعانى .

وليس هناك من شك أن منا يشكل موقف البطل انما هو أسلوب تفكير  
جريئام جرين الدينى ، الذى يحكم أسلوب الروائى ، وتركيزه على تصوير  
الايحاء بدلا من العاطفة ، واختيار للتفاصيل البارزة الدالة ، وتصوير  
للمواقع المتدنى دون غيره . مثل هذه الرؤيا وتلك الأدوات الفنية لم تكن  
تنبع الا من تركيب عقل جريئام جرين الكاثوليكي . ويبرز بديفيد لودج هذه  
النقطة فى قوله :

هناك دليل كبير ، داخلي وخارجي ، على أن الكاثوليكية في روايات جرين ليست عقيدة تتطلب عرضا وتطالب باتفاق قاطع أو معارضة قاطعة ، ولكنها منظومة من المفاهيم ، مصدر للمواقف ومخزون للرموز التي يستطيع بها أن ينظم وأن يصور تصورا دراميا بديهيات معينة عن طبيعة التجربة الانسانية .

ولعل هذا الرأي يفسر لنا تصوير جرين الدرامي لتفاعل كل ماهو انساني مع كل ماهو الهى ، لكنه لا يفسر الجمع بين أسلوبى التعبير الواقعى والرمزى فى رواياته .

ومن ناحية أخرى ، يعزو أرنولد كتيل تناول جرين الواقعى لمادته الى ارث تجربة الكتاب الواقعيين أمثال هيمنجواى وفكرتر وشتاينبك . لكن محاولة وضع جرين فى سياق الواقعية الاجتماعية إنما يخلل انشغال جرين الدينى الذى يعزف على خياله الرمضى . فالموقف الذى تعبر عنه أفكار سكروبي يتسق بشكل أكبر ، فى الحقيقة ، مع التيار الذى بدأه ت . ه . هوم و ت . س . اليوت ، وفى جذور هذا الاتجاه يكمن تمييز هوم بين الواقعية والرومانسية ، الذى يرفض الرومانسية لتصورها للانسان على أنه « مخزون لانتهائى من الامكانيات » . ومثل هذا التمجيد للانسان يتنافر مع المذهب الكاثوليكي الذى يفضل الكلاسيكية أكثر لأنها لا ترفع الانسان الى هذه الأبعاد المثالية . فطبقا للكلاسيكية ، يقول هوم ان « الانسان حيوان محدود بشكل غير عادى ، طبيعته ثابتة ثباتا مطلقا » . ومن خلال العرف فقط والتنظيم يمكننا أن نستخرج منه شيئا لائقا . ولسنا فى حاجة الى أن نقدح ادعائنا حتى يمكننا أن نفقد الصلة بين هذا الرأي ورأى جرين فخط تفكير سكروبي يعبر عن هذا بكل وضوح ، كما أنه مطبق عمليا فى أداء جرين الفنى .

ويتضح اتفاق جرين مع آراء ت . س . اليوت فى استكشافه فى روايته صخرة بوايتون للمفارقة بين للخير والشر كما تتضح عند اليوت وبودلير . واليوت يبرز هذه المفارقة فى مقاله عن بودلير ، الذى يستشهد به جرين فى مقالاته :

طالما نحن بشر ، فإن ما نفعله لابد أن يكون شرا أو خيرا ، وطالما فعلنا شرا فنحن بشر ، ومن الأفضل ، وهنا المفارقة ، أن نفعل شرا على ألا نفعل شيئا ، فنحن على الأقل موجودون . ومن



الصحيح أن نقول أن مجد الانسان يكمن فى قدرته على الخلاص ،  
ومن الصحيح أيضا أن نقول أن مجده يكمن فى قدرته على اللعنة .  
ان أسوأ مايمكن أن يقال عن معظم أشرارنا ، من رجال الدولة الى  
الصوص ، ان اللصوص ليسوا رجالا بما يكفى لأن تنصب عليهم  
اللعنة .

ان الشر والخير ، اللعنة والخلاص ، البراءة والأثم هى كلمات  
مفاتيح فى أعمال جرين . وغالبا ما تكمن خلف اختياره لموضوعاته  
وشخصياته ومواقفه ، وهى فى أغلب الأحوال مؤشرات الى « تيمات »  
رواياته أو ما طرحه من أفكار ورؤى . وهى تترك بصمتها على اختياره  
للصور الذهنية والنسقى الذى تجرى عليه رواياته ، كما تكشف عن  
التضمينات الرمزية لأعماله .

وعلاوة على ذلك ، فلا بد لنا أن نلاحظ أن بودلير ، شأنه شأن جرين .  
كان مبهورا بالرعب الكامن فى الحياة ، بقذارتها وفسادها . لكنه كان  
دائما يظفر من القبح باحساس بالجمال ، عن طريق اقامة ارتباطات  
وتطابقات بين عالم المادة وعالم الروح ، وعن طريق اختيار صور فنية  
مشبعة بالدلالات . فقد يأخذ صوره من الحياة اليومية ، أو من حياة  
باريس القذرة الفاسدة ، ولكن :

لم يكن بودلير كاتباً طبيعياً يعرض فهارس للمعاصرة الجهنمية  
فهو يقول ن الفنان ، وهو أبعد ما يكون عن نسخ الواقع ، لابد له أن  
يختار صوراً فنية لها دلالاتها ، ويرتفع بها ، ويستخدمها ليصل  
برؤياه الى درجة الكمال .

وقع جرييام جرين ، دون شك ، تحت تأثير هذه الممارسة الرمزية  
ففى رواياته لا ترد تفصيلات الحياة اليومية من أجل ذاتها . وهو لا يبدى  
اهتماما بهذه التفصيلات كمراقب للظواهر الاجتماعية . بل الأحرى أنه  
يستغل هذه الظواهر لتأكيد معنى يتبنيها فيها ، معنى خارج حدودها  
السطحية . فالسطح موجود هناك دائما للدلالة على إخفاءات ذات  
ارتباطات ودلالات أبعد .

ويبدو هذا الجانب من أعمال جرين كما لو كانت تحير جرييام مارتن  
الذى يميل عند مناقشته للعلاقة بين مجلية روايات جرين وحساسيته  
الغريبة الى أن يرى هذه أن العلاقة :

تلغى رأيين شسائعين فى ملاحظات جرين الاجتماعية . فلا  
الرأى الذى يقصر قيمة هذا على روايات الثلاثينات ( حيث من المؤكد  
أنها تبدو أكثر وضوحا ) ، ولا الرأى الذى يثنى عليها كنوع أرقى  
من الحشو التسجيل الاجتماعى يعلل شخصية النثر الذى يكتبه  
جرين . وهذا يعنى أن وعى جرين الاجتماعى أكثر اتساعا وأهمية  
من هذا ، وأنه يستلزم فى نفس الوقت تحديدا دقيقا . لأنه إذا كانت  
المحلية أكثر دائما من سجل ، وإذا كانت تشرف على أن تكون ،  
عندئذ ، تعليقا اجتماعيا صريحا ، فليس من السهل مطلقا تحديد  
ما يبلغه هذا التعليق .

وفى محاولته تحديد ما يصل اليه هذا التعليق ، يصل جرييام مارتن  
الى استنتاج أن الواقعية هناك فقط من أجل تعميم التجربة الانسانية  
وتفسيرها تفسيراً لا موتيا . غير أن هذا صحيح جزئيا فقط . صحيح أن  
تصوير الواقع فى روايات جرين لا يخدم هدفا اجتماعيا ، وأنه يضيق على  
الواقع تفسيراً لا موتيا . لكن من المؤكد أن الحركة فى روايات جرين ليست  
ببساطة حركة من الخاص باتجاه العام ، فاية رواية درامية تستطيع أن  
تحقق هذا . فالتعميم قد يعنى اضعاف ابعاد كونية ، أو تنميط . أما اضعاف  
دلالة رمزية على فعل معين أو تجربة معينة فهو أمر مختلف . ويجدر بنا  
أن نضع هذا التمييز نصب أعيننا حين نقرب من روايات جرين .

ونحن لانعنى بالرمزية مجرد الصور الفنية الموسعة . بل نعنى  
بالأحرى التطابقات بين عالم المادة وعالم الروح بالمعنى البودليرى ، أو  
التضمينات الدرامية للحركة من المؤثرات الحسية الى رؤيا وجودية ، أو  
ما يحدده ألن نيت فى مقاله « الخيال الرمزى على النحو التالى :

ان ضم معان متنوعة فى لحظة فعل واحدة هو ممارسة لما  
سوف اتناوله على أنه رمزى ، لكن خط الفعل يجب أن يكون جليا ،  
فلا يجب أن يداخلنا شك فيما يجرى ، فلا بد أن يفعل البطل عند مرحلة  
ما من مراحل تطوره شيئا بسيطا واحدا ، وشيئا واحدا فقط .  
والخيال الرمزى يصرف الحدث من خلال التماثل ، من الانسانى  
الى الالهى ، من الطبيعى الى الخارق ، من الوضع الى الرفيع ، من  
الزمن الى الخلود .

وطبقا لهذا الرأى ، فإن الفنان يصل الى رؤيا من خلال الحواس ،  
والرمز متأصل فى التفصيل للأخوذ عن الواقع . ولما كان خيال

الفنان ملتزما بالمرئى والملموس والمحسوس ، فان خياله ينشط ليجد تماثلا بين الأشياء المرئية وبين معنى مطلق . وبهذا فان الموقف الانسانى لا يكتسب فقط دلالة أوسع ، بل يرتبط برتبة أعلى . هذا هو على وجه التحديد البناء التماثل الذى نلاحظه فى لعب المسألة .

وبداية هناك المشهد الذى تجرى عليه الأحداث . وقد يتساءل المرء عند قراءته للرواية عن السبب الذى حدا بجريّن الى اختيار بقعة أجنبية على الاطلاق ، خصوصا وأنه لا يبدو مهتما بالخصائص المحلية ، أو باستغلال اللون المحلى الازرق . فالمشهد الذبح تجرى عليه الأحداث يشغله أساسا المستوطنون الأجانب من البيض واثنان من السوريين ، فى حين يلعب المواطنون الأصليون أدوارا ثانوية . والحقيقة أن جرين يبدو كما لو كان يشاهد المكان من الخارج ، لا من الداخل . وهو لا يحاول أن يقبض على نبضه الخاص به أو أن يتناول مشاكله أو أن يستكشف شخصيته القومية كما يمكن أن يفعل كاتب أفريقى يكتب عن أفريقيا . اهتمام جرين بالمكان ليس من هذا فى شيء ، لا ولا هو يستغله بكل تأكيد كمجرد خلفية للزينة . فطبقا لما يقوله وولتر ألن فان النظر المحلى يستخدم كوسيلة لاستغلال موقف كرنى . وقول وولتر ألن له ما يبرره من ملاحظات معينة تبديها الشخصيات وتكشف عن موقفهم من المكان . قد ينظر هاريس الى المكان على أنه برج بابل :

قال هاريس « هذا برج بابل الأسمى . هنود من الهند الغربية ، أفريقيون ، هنود حقيقيون ، سوريون ، انجليز ، سكتلنديون فى مكتب الأشغال قساوسة ايرلنديون ، قساوسة فرنسيون ، قساوسة الزاسيون » .

ان ما يصفه هنا مكان ألقى فيه بناس من جنسيات متنوعة متعددة . ويبدو المكان أشبه بما يقوله أدوين ميور عند مناقشته للمنظر فى الرواية الدرامية بأنه « صورة للبيئة الانسانية الدنيوية » .

لكن القراءة الدقيقة للرواية توضح أن المنظر يحمل تضمينات أكثر بكثير من مجرد تضمينات كونية . فمن توصيل احياءات أخرى تتسامى فوق الدنيوى يسبغ جرين على المنظر خاصية رمزية . ففى تأملات سكوبى للمكان ترد التضمينات الأخلاقية والروحية كما يلى :

كان سكوبى فى بداية خدمته قد ألقى بنفسه فى هذه التحريات : وكان قد وجد نفسه مرة تلو الأخرى فى موقف نصير

يؤيد ، فيما كان يعتقد ، المستأجر الفقير البريء ضد صاحب البيت الثرى • لكنه سرعان ما اكتشف أن الائم والبراءة نسيبان شأنهما شأن الثراء •

ان النبر لا يقع هنا على أى تعارض بين الأثرياء والفقراء ، أو الأبرياء والأثمين • ما يتأكد هنا هو نسبية البراءة والائم ، أو بالأحرى حقيقة أن الجميع آثمون بدرجات متفاوتة اضعاء مثل هذ المفهوم الأخلاقى على المنظر ينقل رواية جرين من خانة الروايات التى تعالج التناقضات الاجتماعية وتخدم أهدافا سوسولوجية الى مجال الروايات التى تعالج مشاكل الخير والشر الميثاقية ، أو بالأحرى من نوع الروايات التى تتناول الموقف الانسانى من منطلق الخطأ والصواب الى ذلك النوع من الرواية الذى يعالج المطلقات • فنحن هنا أمام ذلك النوع من الرواية الذى يقول عنه ديفيد - برايس جونز انه يحاول أن « يكتشف العلاقة بين الشخصيات فى تسييرها اليومى لحياتها وبين هدفها المطلق » • وهو عالم من الخداع والأكاذيب ، حيث لايمكنك أن تصدق أى شىء تسمعه • كما يقول الأب رانك فى الرواية ، أو حيث لايمكنك أن تعرف ما هو الصواب ، كما يقول سكوبى • وهذا هو ما يجعل هذا العالم أكثر تشويقا بالنسبة لسكوبى ، اذ انه كما لاحظنا فيما سبق ، مكان يتجرد من كل شىء سوى الأشياء الجوهرية عارية من كل زخرف •

وعلاوة على هذا ، فان الموقف الانسانى يرتبط بسطوة الحب الذى يحكم كل الأشياء • فحين يتحرك فى سكوبى احساس بالشفقة والحب تجاه البشر ، يتساءل ، « كيف يمكن أن يحب المرء الله على حساب واحد من مخلوقات ؟ هل تقبل امرأة الحب الذى يضفى فيه من أجله بطفل » بضرية واحدة يربط سكوبى الموقف الانسانى بالموقف الآلهى ، لا من أجل أن يلقى عليه بظلال الشك ، ولكن حتى يؤكد بمفارقة ساخرة أنه اذا كان الانسان قادرا على ذلك القدر من الحب ، فينبغى أن يتوقع المرء حبا أعظم وأكثر تساميا من جانب آله هو كل الحب وكل الغفران النسبى يرتبط بالمطلق ، المحدود باللامحدود • الارتباط يؤكد الدلالة الرمزية للموقف الانسانى •

ان الأسئلة التى تثيرها الرواية مثل البراءة والتجربة ، الائم والغفران ، الشفقة والمسئولية والبحث الدامى عن السلام كلها موجهة نحو أحداث هذا التأثير • ولعله من الجدير فى هذا الخصوص أن نلاحظ

أن التصور الكلى لرواية لب المسألة ينبع من المفهوم الدينى لسقوط الانسان وصلاحه ، وعدم القدرة على الوصول الى السعادة والسلام على الأرض .  
هكذا تكتسب الشخصيات أكثر من دلالتها الفردية ، فمصائرهم أكثر من مجرد مصائر نمطية ، فهى شخصيات رمزية فليس هناك شخصية فردية نراها فى علاقتها بذاتها فقط ، أو بالآخرين ، لكننا نراها مرتبطة بمشكلة الوجود ، أو بالمطلق . وكل موقف له دلالة فى حد ذاته ، بنية رمزية .  
لكنه فى نفس الوقت يرتبط بدلالة شاملة فى علاقتها ببناء المعنى كله . ومن هنا كانت ايحائية الشخصيات والأحداث والمواقف والصور الفنية فى الرواية .

ان احدى الصور الفنية الأساسية فى الرواية هى صورة الأب والابن وهى تشغل مكانا رئيسيا فى الرواية ، وتظل باقية من بداية الرواية الى نهايتها ، تحدد استجابات الشخصية الرئيسية ومصيرها . هى صورة متأصلة منذ البداية فى وفاة ابنة سكوبى قبل ثلاث سنوات فى انجلترا . صورتها الفوتوغرافية تبين « وجه طفلة صغيرة ورعة فى التاسعة من عمرها ترتدى الثوب الأبيض القطنى الرقيق الذى يرتدى فى أول عشاء ربانى » ان سكوبى يعتبر نفسه مسئولا عن موتها لأنه كان بعيدا عنها حين ماتت ، كأنه كان يريد وحين تعذبه ابنته المتوفاة ، يفكر فى معاناة لويى زوجته ، « كانت قد حملت منه طفلا فى الم ، وبالم آخر شاهدت الطفلة تموت . بدا له أنه كان قد هرب من كل شيء » . وبعد سنوات ، يظل ساهرا على طفلة تموت ، يفكر وقد انتابه الرعب ان هذا هو المشهد الذى فاتته . ومن الغريب أنه من خلال احدى خدع الخيال ينسج « نقاب عشاء ربانى أبيض على رأسها ، كانت خدعة من خدع الضوء على الوسادة وخدعة من عقله هو ذاته » . إنه يصلى ، « يا أبانا ، راعها . امنحها السلام » . وفى أعقاب هذه الصلاة التى يتوجه بها الى الأب ، يكرر صوت الفتاة الضئيل ذو الصرير وهى تموت : « أبى » الطفلة الصغيرة تخطفه على أنه أبوها فى اللحظة التى يناشد هو فيها الأب . وعلى الفور تنشأ رابطة بين الأب الدنيوى والأب الالهى . والتماثل يؤكد الرابطة بين علاقة الأب - الابن وبين الأب ومخلوقاته . ان سكوبى يكتسب فى هذه اللحظة أبعادا تمتد الى أبعد من كيانه الفردى ، أنه يكتسب أبعاد الشخصية الرمزية . وهناك تلميح حول التطابق بين معاناة سكوبى ومعاناة المسيح حين يلقى بنظرة الى الصليب ويقول لنفسه « انه يعانى على المآ » ومما له دلالة فى كل هذا ، كما يقول ديفيد لودج بحق :

ان الم سكوبى عذد مرئى المعاناة البريئة خاصية انسانية  
مألوفة ، لكن ايمانه باله مطبوع على الخير يضيف وخزة اضافية  
الى اله المبرح وحيرته ٠٠ وبهذا تكتسب قصة اناس عاديين اساسا  
بعض الابعاد الميتافيزيقية والأخلاقية فى التراجيديا النبيلة ٠

هذه الصورة الفنية للطفل تتدعم أكثر بصور افساد التجربة للبراءة  
فسكوبى ينظر الى لويز على أنها طفلة أفسدها هو نفسه ٠ وحين يفكر فى  
التعبير البريء الذى ارتسم على وجهها فى الصورة التى التقطت لها حين  
كانا حديثي الزواج ، فإنه :

لم يعد يهتم بأن يتذكر الوجه الذى لم يكن قد تشكل ، تعبيره  
هادئ ساكن يفتقر الى المعرفة ، والشفتان منفرجتان طاعة عن  
الابتسامة التى ارادها المصور ٠ ان خمسة عشر عاما تشكل الوجه،  
فتتلاشى الرقة مع التجربة ، وكان هو دائما واعيا بمسؤوليته ٠ فقد  
جرها وراءه : وكانت التجربة التى اكتسبتها هى التجربة التى  
اخترها هو بنفسه ٠ لقد شكل الوجه ٠

وحتى لويز التى تعتن بتجربتها ذاتها ، تلقى نظرة على صورة ابنتها  
وهناك « كان وجه مغطى ينسيج قطنى رفيع أبيض يحمل فى بدوره  
فحوت بصرها عتيا »

نفس الفساد ينطبق أيضا على هيلين رولت ٠ فعندما يراها سكوبى  
لأول مرة يرى ذراعيها نحيلتين كأنهما ذراعا طفلة ٠ وعلى يديه تتعلم  
الطفلة الكبيرة الحب والسرية ، ويدخل سكوبى الشعور بأنه « قد شرع  
فى تشكيلها ٠٠ قال لنفسه بسأم : انهم يتعلمون فى مدرستى المارة  
والاحباط وكيف يكبرون » ٠

وتبدو لويز وهيلين ، بالمقارنة الى صور الطفولة ، صورا لبراءة  
الطفولة وقد انحرفت ٠ اما بالنسبة لسكوبى فهما ضحيتاه ، اذ يثيران فيه  
احساسا بالمسؤولية عن افسادهما ٠ هما اسناد أو احالة الى الفساد  
الأعم الذى يسود غرب أفريقيا على الاطلاق ٠ وعلاوة على ذلك فان صور  
الفساد تعدل معنى البراءة انما لكى تبرز ضرورة الخلاص بالاتحاد مع  
الله ، الأب ٠ وكما يقول ديفيد - برايس جونز ، فان سكوبى ، شأنه شأن  
المسيح « سوف يصلب من أجل خطايا الآخرين ، تلك القائمة التكررة  
الموحشة التى تتطلب الموت ثمنا للعق ٠ »

ومن المفارقات الساخرة أن ما يجلب هذا الفساد إنما هو احساس سكوبى بالشفقة والمسئولية تجاه البشرية ، وانشغاله بسعادة الآخرين الذى ينبع من وعيه بالتعاسة التى تسود العالم . وتكتسب هذه الحساسية الرقيقة أبعادا كونية ، لأن التعاسة ليست قاصرة على الأرض وحدها ، فقلبه يعانق حتى النجوم التى قد توصل ، على بعدها ، انطباعا بالأمان والحرية ، لكنها توصل اليه احساسا حين يتساءل : « لو أن المرء عرف الحقائق ، هل كان ليشعر بالاشفاق على الكواكب ؟ لو أن المرء وصل الى مايسمونه بلب المسألة ؟ » ان المعرفة تصبح أكثر رهبة وملاحقة بسبب الشعور بالعجز عن تخفيف المعاناة . بهذا الشعور يأخذ سكوبى على عاتقه أكثر مما هو انسانى . انه يتوحد مع حب الله ، وبهذا يكتسب أبعادا تمتد الى ماوراء كيانه الفردى . فعندما يرى الطفل الذى نجا من مركب أصابها طوربيد وهو يتألم ، يحاول أن يوفق بين المعاناة وبين حب الله . « لكنه مع ذلك لم يكن قادرا على أن يؤمن بآله لم يكن انسانيا بما يكفى لأن يحب ما خلق » الدنيوى يصل الى أبعاد خالدة . انه لم يعد محصورا داخل الحدود الضيقة للحساسية الانسانية ، انه يشارك فى الطبيعة الالهية .

وعلى الرغم من هذا ، فان هذه الحساسية المفرطة هى التى تورط سكوبى فى خيانة بعد أخرى ، وكلها بسبب محدوديته الانسانية « فكلمة الشفقة تستخدم بشكل متسيب ، شأنها شأن كلمة الحب » : تلك العاطفة المشبوبة التى يجربها القليل « فعندما يزنى بهيلين رولت ، فانه يكتشف أن تعاطفه لم يكن الا ستارا لعدو يتنكر تحت ستار الصداقة والثقة والشفقة » . ولقد أوحى بدلالة الموقف حلمه بالشعبان الذى يسعى في العننسب وهو فى طريقه الى تحرى فضيحة انتحار بمبرتون : « حين جلس شقى شعبان صغير أخضر العشب ، أنزلق الى يده وصعد ساعده دون حوز . وقبل ان ينزلق نازلا فى العشب مس وجنته ثانية بلسان بارد . ودود . بعيد » . ولايمكننا ادراك المغزى الرمضى للحلم الا فى اطار «ستار العدو » فرمز الشعبان قديم قدم قصة حواء وآدم ، قصة السقوط . وهى قصة يعاد تمثيلها فى العلاقة الغرامية بين سكوبى وهيلين رولت . لا يتركز الارتباط الرمضى فى الصورة فحسب ، ولكن أيضا فى شخص سكوبى الذى يرمز الى أزمة الانسان على الاطلاق .

والرمزية فوق هذا تتجسم فى سلسلة من الأحداث ترتد الى سكوبى فقد أعدتنا الأحداث لفساد سكوبى من خلال سلسلة من الأحداث الصغيرة

تنبع من حساسيته • ان اول تجربة لاحساسه بالفساد تحدث حين يتلف خطاب القبطان البرتغالى الى ابنته • وهو من حين يفعل هذا انما يسترشد بصورة ابنته ذاتها ، بنقطة الضعف فيه • لكنه حين يفعل هذا فانه يفعله لأنه « كان يمارس حكمه المناقص فى مقابل الأوامر الصارمة » • ليس هذا خرقا الثقة ، بل خرقا لأوامر عليا لها قوة الالزام الخلقى • لا ولا هو خرق لثقة سلطة دنيوية ، فهو احالة الى خرقه للامان بالله ، فى ضوء أفعال قالية يأتينا • انما علامة على الطريق الذى يؤدى الى تطوره نحو الاثم والخيانة والجريمة التى توسع معنى الحدث بصفتها رموزا للتدهور الأخلاقى •

ان مسار سكوبى نحو الفساد يبدأ بعلاقته بهيلين • فهى تورطه فى الخداع ، وترسخ فيه الاحساس بالتحلل ، ولذلك يبدأ بالاحساس بأن شخصيته كلها تتحلل مع التحلل الدائم للأكاذيبه • ولكن أفعال الخيانة لا تتضمن لويز وهيلين فحسب فاحساسه الدينى يقول له أنه « فى مكان ما على وجه تلك المياه الغامضة كان يتحرك الاحساس بخطأ آخر وضحية أخرى ، لم تكن لويز ولا هيلين ••• » فالضحية الأخرى هى الأب الذى ضحى به • الفعل الفردى ليس مقصورا على ذاته ، فالترجات تؤدى الى ذروة من المعنى •

وبالتالى فان سكوبى يصل الى أن ينمى فى نفسه حنينا الى السلام • « بدا السلام له أجمل الكلمات فى اللغة : سلامى أعطيك : أيأ حمل الله ، يامن تمحو خطايا العالم ، امنحنى سلامك » • صحيح أنه يضرع من أجل السلام منذ البداية ، لكن الضراعة تنمو بداخله ، وتتضخم الى أبعاد أكبر وهو يتطور • السلام الذى يحن اليه يرتبط بما هو أبعد ، بعالم ماوراء العالم ، أو العالم السماوى • وهو ينشد هذا السلام ، فى لحظة ما بعد أن ترحل عنه زوجته ، فى أن يكون وحيدا « فى الظلام ، والمطر يتساقط ، بدون حب أو شفقة » • ان بحثه فى حقيقة الأمر ، على طول الرواية ، بحث عن السلام • وهو يحاول أن يتلقى الله فى سلام من خلال الاعتراف ، لكن كلمات الأب رانك المبتذلة تنجح فقط فى توصيل احساس بعدم التواصل مع النوع البشرى • فالاجابة لايمكن أن تصله من خلال أى وساطة انسانية وفى وحدته الروحية يخاطبه صوت : « زرت فيك هذا الحنين الى السلام لكى أرضى حنينك يوما ما وأرقب سعادتك » • الاتصال بغير المرئى يحقق ما عجز الأب رانك فيه ، انه يعطى سكوبى الاجابة •



وعلى الرغم من كل تذبذبه وشكوكه وعدم ايمانه ، فان بحث سكوبى لا يصل الى نهاية قد ينمى فى نفسه احساسا بالنفى من كل الاهتمامات الدنيوية • فحين يراقب متناولى العشاء الربانى عند الحاجز :

ادرك سكوبى فجأة احساسه بالنفى • فهناك حيث كان الناس يركعون ، كان عدد لن يعود اليه أبدا • الاحساس بالحب الذى تحرك بداخله ، الحب الذى يشعر به المرء دائما تجاه ما فقده ، سواء كان طفلا ، امرأة ، أو حتى الم •

لكن هذا ليس اغترابا بالمضبط من الحياة الثقافية العامة ، كما يرى ديفيد - برايس جونز فسكوبى لا يغيب عن باله قط الاتصال الحقيقى بالأب دون وساطة انسانية •• انه بعد أن يقطع صلته بالجميع ، لا يزال يظن أنه لم يكن أبدا وحيدا ، فيصل الى اكتشاف فى أن الاتصال الوحيد انما هو بالله الذى يختار أن يعود اليه من خلال عملية الانتحار الملعونة • فهى ، ضمن اشياء أخرى ، فعل تضحية يضحي الانسان فيها بنفسه من أجل الناس الذين يحبهم ومن أجل الآله الذى يحبه • لكنها قبل كل شيء فعل رمزي يوحد علم الانسان بعالم الله • لم يعد العالمان مرتبطين • بل متوحدان متكاملان •

فى كل هذا لا يرى القارئ جريام جرين بصفته « سيد الميلودراما الرمزية العظيم » ، كما يقول س • ك • فريزر • فاذا كانت هذه الجملة تصدق على صخرة برايتون أو قطار أسسطنبول ، فانها لا تنطبق على لب المسألة أو السلطة والمجد حيث يسود الاهتمام الإنسانى وينطبق هذا القول على الرواية الأخيرة التى يعتبرها كينيث ألوت من بين روايات جرين كلها •

الرواية التى تحكم أشد الأحكام نظام الاحالات التى تعدل المعنى فى كل لحظة •

## قراءة فى عشق الليدى تشاترلى

فى كل ماكتبته د • ه • لورانس من روايات وقصص ومسرحيات وأشعار ورسائل ونقد ، بل فى كل مارسعه من لوحات ، كان أنا كرس كل لحظة لفنه ورؤياه فى الحياة • الغريب أنه حين كتب عشيق الليدى تشاترلى صاغها ثلاث صياغات فيما بين ١٩٢٥ - ١٩٢٨ • فى كل مرة كان يشعر أن هناك شيئاً ناقصاً ، أو شيئاً قد يساء فهمه • كانت رسالته الأخيرة التى حرص عليها لتكون الرسالة التى تلمم شمل فلسفته ورؤياه •

وبداية فأننى أود أن أستهل هذه القراءة بأحدى مقولات الرجل حتى نقترّب منه الاقتراب الصحيح • يقول « أن من يبحث عن نساء قذرات ، يجد نساء قذرات فى كل مكان » ، وبالمثل فإن من يبحث عن قذارة الأدب المكشوف فى أعماله سوف يجدها متناثرة هنا أو هناك فى صفحات رواياته ، لا لأنها موجودة فى هذه الصفحات بل فى عقله هو • فالحقيقة أن لورانس يتعامل مع الجنس فى أعماله كلها بقدر هائل من الاحترام والاحلال ، بل يصل الى أن يضيف عليه مسحة من الصوفية حين يجعل المرأة والرجل يصلان فى لحظة الوصل الى الالتحام بنوع من الغموض المقدس فى الحياة ، والى التوحد مع كل أشكال الحياة فى الكون ، وكل قوى الطبيعة من ريج ومطر وبراكين ، بل يطرح بهما فى فضاء الله ليصباحا جزءاً من حركة النجوم والكواكب • فالجنس فى أعماله ليس، الا سبيلا الى إعادة الصلة بالحياة على مستوى من اللاوعى أعمق من الوعى العقلى، لأنه وعى لاوعى ، أو وعى فطرى • هو وعى الدم الذى يتفوق فى براءته وطوره ، حسب رأيه ، على الوعى العقلى الاجتماعى الملوّث الذى نسير به حياتنا فى الاطار الحضارى والثقافى الحديث •

وليست هذه المقدمة اعتذارا ، بل محاولة لتقريب فلسفة الرجل وفنه الى الأذهان بل الى القلوب . بل لعل اضيف الى هذا أنه من السهل تماما تقييم لورانس بصافته فنانا اهتم في كل أعماله بدور الجنس في حياة البشر ، ولكن من الصعب تماما فهم الطريقة التي يؤثر بها في أسلوب تفكيرنا في الحياة اذا استطعنا أن نستوعبه استيعابا كاملا بعيدا عن النظرة الجامدة الضيقة والسفاسف والترهات وأحلام المراهقين .

بل لعل أية محاولة للاقتراب من أعمال الرجل لابد أن تكون مصحوبة بمقولات له تحملان رأيه ورؤياه في الحياة ، أو الحضارة الحديثة . الأولى حين يقول :

لو أن حضارتنا قد علمتنا فقط . . كيف نحافظ على نار الجنس صافية حية ، تخفق أو تتوهج أو تتألق بكل درجاتها المتراوحة من القوة والاتصال ، لعشنا جميعا كل حياتنا في حب ، وهو مايعنى أن نكون مضطرمين ممثلين بالحيوية بكل السبل وبكل الأشياء .

## والثانية :

ان حضارتنا . . قد دمرت تقريبا الانسياب الطبيعي للمعاطف المألوف بين الرجال والرجال ، وبين الرجال والنساء . وهذا هو ما أريد أن أبعثه الى الحياة .

كان اهتمامه بالجنس اهتماما بالفطرة التي كسبتها الحضارة الصناعية بغيار الفحم ، وطمرها الهباب المتصاعد من مداخن المصانع ، والعلاقات الاجتماعية ، ورابطة المال ، بحيث لم يعد الانسان يعيش الا بنصف كيانه فقط، بعقله الذي أحكم سيطرته على الكيان البشرى والعلاقات الاجتماعية ، بارادة المال والسيطرة التي طغت على الفطرة ، أو الجاذب الغريزي الذي يمكنه وحده أن يجعل الانسان يحيا الكون ويحسه ويعايشه ويعيشه ، وبالتالي ألغى الاتصال الحى الحقيقى بين البشر .

ولعل كلمتي « اتصال » و « انفصال » كلمتان تترددان في جنبات عالم ليدي تشاترلى على عديد من المستويات . بل انهما تترددان بمعان متعارضة على المستوى الواحد سواء كان مستوى شخصيا أو اجتماعيا أو حتى طبيعيا . ان كليفوردي الذي يعود من الحرب مقعدا أصاب الشلل نصفه الأسفل يعيش مشدود الى مقعد من التنقل في أرجاء منتزه قصره وغابته ، مثلما هو مشدود الى جهاز راديو يصله بالعالم صوت دون اتصال

حتى مباشر ، أو الى سياره ومكازين ينتقل بهما الى المنجم الذى يملكه . هو منذ البداية مشهود الى آلة : آلة التعبد والصناعة أو آلة الحرب التى أقعدته ، تتحكم فيه الآلة بقدر ما يتحكم فيها تأثرا وتأثيرا متبادلين . المظهر الخارجى ليس الا انعكاسا للواقع الداخلى الذى جفت فيه منابع الحس والفطرة ، وسيطرت فيه الارادة والعقل ، فلما كانت منابع الحياة الغريزية قد جفت فيه فانه لم يبق له الا عقله الذى ينعم بكل المتعة والراحة النفسية التى يعجز عنها جسده . انه يعيش الآن ادارة المناجم وتطويرها والهأب ظهرها حتى تنتج بأقصى امكانياتها كأنه يفرض عليها ارادته . هو رجل لا يحركه الا استبداد الارادة وسيطرة الأنا والفردية ، والتسلط المستفز ، رغم كل النعومة والتهديب « الراقين » اللذين يمارس بهما ارادته على الآخرين . فهو فى حقيقة الأمر يعيش منفصلا عن الآخرين ، متقوقعا داخل ذاته المقعدة ، لا مكان فى ذاته الا لنفسه . هو باختصار صورة لا للتفرد ، ولكن لكل الفردية بكل معانيها وفلسفاتها التى سادت فى انجلترا منذ القرن الثامن عشر وحتى الآن . انه لا يرتبط حتى برجاله من حراس الصيد ورجال الغابات أو البستانيين والعمال الا برابطة الأجر الذى يدفعه لهم ، وقد أدار ظهره الى أى معنى انسانى يشده اليهم . فهم ليسوا الا خدما مأجورين ، مجرد قطع من اللحم بلا أمل حتى فى الخلود الروحى الذى يرجوه لنفسه . وحين ترى كونسطنس زوجته ، فى هذا نوعا من التسلط المستفز ، يرد عليها قائلا :

« لن يكون هناك استفزاز ! نظام ! اذا كنت تسمين النظام استفزازا . فلا بد أن يدر المنجم عائدا ، أو حتى أن يموت العمال جوعا . واذا كان على المناجم أن تدر عائدا فلا بد أن يعمل الرجال شأنهم شأن أى انسان آخر . لابد وسوف نتأكد من أنهم يفعلون هذا » .

« لكنك لا تفكر فيهم حقا . ما اذا ماتوا جوعا ام لا » .

« صحيح ؟ اذا لم يكن ذلك الاعتبار الأول لدى ، فليكن هكذا لديهم عليهم أن يخضعوا لسيطرتى أو أن يموتوا جوعا » .

بل انه يرى أن الوعى بهم هو أسوأ ما يمكن أن يفعله سيد مع خدمه . هم فى رأيه الأعداء الحقيقيون الذين يجب عليه أن يسحقهم . فهو انسان لا يداخله الا مصلحته الذاتية ، وفرض سيطرته وارادته ، وهو فى هذا

لا يمثل نفسه بل يمثل نظاما كاملا به من الصلف وآلية التفكير الكثير .  
لقد تحول الى انسان آلى .

هذا الموقف العام من جانب كليفوردي ينسحب على كل العلاقات القريبة ، بل والحميمة . فحين يدفع حارس الصيد مقعد كليفوردي المتحرك فان كلا منهم ينظر أمامه مباشرة دون أى اتصال حى . فالحارس . من وجهة نظر كليفوردي ، لا يمكنه أن يفعل الا ما يطلب منه . هو ليس الا آلة أخرى ، بل ليس الا حارس صيد وحسب ، كما من اللحم الانسانى يتيح له هو فرصة الحياة ، « حيوانا نصف مروض به قدر من اللطف الحيوانى ، وقدر من السوقية نصف الحيوانية » ، حتى أن كونستانس تشاترلى ، التى كانت تراودها أفكار عن الصداقة المتفهمة الممكنة بين الرجلين ، لاتملك الا أن ترى أن مثل هذه الصداقة ممكنة اذا كان هناك صداقة ممكنة بين الماء والنار . هناك تعارض قطعى بين الرجلين .

هذا الانفصال لا ينسحب فقط على العلاقات الطبقيه بين الأعيان والعوام ، بل أنه على مستوى آخر ينسحب على العلاقات الحميمة بينه وبين كونستانس . تقول كلمات الرواية :

فى بعض النواحي كانا شديدى الألفة ، قريبين للغاية من احدهما الآخر حين كان يمسك بيدها أحيانا فى هدأة المساء ، كان يبدو بينهما سلام هائل ووحدرة رائعة . كانا أقرب الى روحين تحررا من الجسد وكل سأمه ، روحين يمضيان يدا فى يد على طول الطريق العلوى الذى يحف بسماء الكمال .

والحقيقة أن هذا الاتصال الجسدى الظاهرى ليس اتصالا على الإطلاق ، ليس اتصالا حيا ، بل هو اتصال يتم عبر كلمات وتأملات فلسفية أفلاطونية أو حتى سقراطية تشغل العقل ولا تمس الجسد هى علاقة من المد والجزر فى آن واحد ، من المد العقلى المتأمل الذى يلاحق المجردات المطلقة ورحلة الروح الأثيرية ، والجزر الجسدى حين تشعر المرأة ببدء الأنثى يصرخ فيها والرجل عاجز عن تلبية نداءاتها : حتى أن كونستانس تشعر ببرودة مروعة تسرى فى كيانها وهو يقبض على يدها كما لو كانت تذكرك صيد سوف يحمله معه الى الجانب الآخر من القبر ، ويموج بداخلها شعور بالاكتئاب والتعاسة لأنه لا يستطيع حقا أن يشعر بجسدها وهى تعيش معه مدفونه حتى وسطها .

وحقيقة الامر ان كليفوردي يحاول من خلال احاديثه الفلسفية عن خلود الروح ان يقتل فيها الجسد . ان يفرض عليها تفكيره المجرد الذى لا يملك سواه ، ان يفرض عليها ارادته لتصبح نسخة اخرى منه عاجزة جسديا ، انه يضرب حولها حصارا حتى انها تشعر به وجودا يحوم حولها كأنه حضور شبحي يود ان يتمكن منها ويخضعها . فهو كما تقول كلمات « عاجز عن الشعور بها كيانا ، حياة جميلة مستقلة تنساب فى مجراها ذاته الى جانب مجرى حياته هو » . هي ليست الا جزءا منه .

وليس شلل نصف كليفوردي الأسفل هو السبب المباشر فى عدم وجود اتصال حقيقى بينه وبين الآخرين ، أو بينه وبين زوجته .

فقد كان شلله رمزيا فيه ، كان جزء منه مشلولاً حتى قبل ان يصاب فى الحرب . كان ذلك الجزء الذى لا يستطيع ان يوقظ قلب المرأة مرة والى الأبد عمتا فيه . وهو ميت فى آلاف الرجال من أمثاله وكل النساء اللواتى لهن رجال مثله يعيشن بقلوب لم توقظ . وربما كانت الكثيرات منهن يفضلن ذلك . فالقلب المستيقظ ذات غريبة اخرى ، ومسئولية كبرى .

فكليفوردي فى نهاية الامر ليس الا زوجا يمتص حياة زوجته ، ويحاول ان يمتص ذاتها ويسحقها الى لا شئ .

وكونستانس تدرك هذا فيه ، تدرك رغبته الخفية فى اخضاعها لارادته وعقله ، وترسل انانيته الباردة وعقلانيته العاجزة تيارا باردا فيها . هي تحيا معه ، ترعاه ، تعنى به ، لكنها تحيا معه راهبة متزوجة ، تؤرقها رغباتها الجسدية الملحة الثقيلة الوطاة ، ويؤرقها جسدها القوى الصحيح الذى يفيض حيوية وقد منى بزواج عنين . ولذا ترفض فكرته عن الخلود الخالص المجرد . فالخلود ليس الا فكرة تدركها بالعقل المجرد . أما بالنسبة لها فهو لا يمكن ان يكون شيئا غامضا نحسه ولا ندركه . أما الخلود الحقيقى بالنسبة للأنثى فيها فهو الدم واللحم والجسد . الخلود الآخر الخالص المجرد الممتد الطويل اللانهائى خلود ممل . الخلود عندها هو خلود الجسد الذى أخرجت الكارثة التى نزلت بها صوته ، والذى لاتستطيع ان تخزسه الى الأبد حين تؤرقها أحلامها بمهرة ترعى وسط الجياد ثم ينتابها الجنون فجأة فتروح تسيطر الآخرين ركلا بحوافرها

وتمزق لحممهم بأسنانها • الانفصال بينهما ليس انفصالا عقليا فحسب • هو فى أساسه انفصال تيارين من الدم لا يستطيعان الالتقاء التقاء حيا هو الوحيد القادر على أن يجعل الاتصال الانسانى الدافىء اتصالا كاملا •

وليس هذا الانفصال ظاهرة فردية • فعلى الجانب الآخر البعيد من القصر والمنتزه والغابة يعيش باركين ، حارس الصيد ، وحيدا فى كوخه ، لا يتصل حتى بعالم قرية التعدين • أول مانراه منه وحدته وتباعده وعزوفه عن الاتصال بالآخرين بعد أن هربت زوجته وهو فى الحرب مع عامل منجم سكير • انه لا يرتبط حتى بابنته التى ترك أمر تربيتهأ لأمه التى تعيش فى القرية • وهو لا يقف ضد الزوجة الهاربة فيه فحسب ، بل أيضا ضد سارقى الصيد من عمال المناجم وضد الحواجز الطبقيه ، بل ضد العالم بكل المرارة والنقمة والنسخت والنسخية وهو يحافظ على انفصاله بضراوة عزوفا عن الاتصال بالآخرين • • الاتصال الحى الوحيد فى حياته يقيمه مع كلبه الذى يتبعه ، مع أصوات الأشجار وهى تترنح وتتمايل وتحثك بإحداها الأخرى ، مع أصوات الريح والمطر وهى تتردد فى جنبات الغابة مع طيور الحجل التى يربيهها ويرعى احتضانها للبيض وصغارها وهى تنقف طريقها الى الوجود • هو اتصال حسى عميق • ووسط هذا الانفصال البارد والاتصال الحى الدافىء يقف باركين متميزا حتى عن خلفيته الاجتماعية ، واضح الحضور ، متفردا لا فردا ، لا ذاتا فردية واعية بل طبيعة لواعية ، تتدفق فيه الحياة وقدراته المتفردة اليقظة مثلما يمكن أن تتدفق فى كل أشكال الحياة • تفرده هو « تفرد الطيور والحيوانات البرية » • ورغم عدم وسامته ، الا أن هذا التفرد فيه يعطى كونسنانس انطبعا بجمال فى الرجل لا يوجد فى كل الرجال •

هذا الانفصال بين الناس لا يتم فقط على مستوى البشر ، بل هو متحقق أيضا فى البيئة النظرية التى تجرى عليها الأحداث • فنحن منذ البداية نتحرك فى عالم التعدين والصناعة ، عالم تتردد فى مناجمه ضربات المطارق ، أصوات الانفجارات التى تودى بحياة بعض العمال ، تقصفه الآلات الدوارة وصليل غرابيل الفرز ، وتفوح فيه رائحة الأبخرة والأدخنة والفحم والحديد والكبريت ، ويحط فيه الهباب على الأشجار والأزهار كأنه « من أسود من سماوات المصير » يشوه الحياة ويأتى تحذيرا من الآلهة ، وتقوم فيه بيوت العمال صفوفوا متعرجة بنيت على عجل بأسقف اردوازية عالما من الكآبة والقبح ، وتدوى فيه صفارات قطارات السكك

الحديدية التى شقت لها الأنفاق وسط المرتفعات ، وتعقدت شبكاتها وتداخلت  
وسط المدن ، ووسط هذا كله يجلس كليفورڊ فى مقعده المتحرك ، حيث  
الآلة امتداد لروحه بنفس القدر الذى تحولت فيه روحه وعقله ويده الى  
آله بلا حس أو شعور .

وهى بيئة تقف على النقيض من بيئة الغابات ، وتلقى بظلالها عليها ،  
النار المتصاعدة من أفرانها تصبغ السماء بالليل ، وغبار الفحم يكسو  
ممراتها ويحط على أشجارها . والغابة تحيا حياتها منفصلة عن هذا كله .  
السناجب تجمع فيها البندق ، والقنافذ تتشمم طريقها بين الأوراق المتساقطة ،  
وعيون الخلد يسبح صاعدا اليها من جوف الأرض يتحسس الهواء بأنفه  
القرنفلى . هى عالم من أشجار البلوط والصنوبر والأرز والخوخ ، وأزهار  
البنفسج والزرجس وعشبات الأزهار الرزقاء ، والأوراق البضة الطرية  
والأوراق الميتة ، والينابيع التى كان روڤن هود وصحبه يرتوون منها .  
عالم تسمع فيه صدادح الطيور ، نقر نقار الخشب ، صيحات الحجل المزهوة  
وهو ينشر جناحيه ويسرع لالتقاط الحب ، كما تسمع فيه للأشجار أصواتا  
بلا أصوات والبراعم تتفتح فيها ، والنسغ يسرى فى سيقان النباتات ،  
والأغصان البضة تشق طريقها فى أجساد الأشجار الى الوجود ، حتى  
أن كونستانس لتسأل حارس الصيد وهما يسيران فى الغابة ليلا :

هنا أصوات غريبة كثيرة للغاية فى الغابة » .

« آه ٩ »

« هناك أصوات غريبة كثيرة للغاية فى الغابة » .

« آه ! انها الأشجار تصر وتحتك معا » .

هو عالم كامل من الحياة المتشابكة المعقدة المتداخلة تحسه ولا تسمعه ،  
وتبصر حركة الحياة فيه دون أن تراها .

نحن ، اذن ، أمام عالين يقفان على طرفى نقيض . هذا التناقض  
فى عرض البيئة لا يتسم بواقعية التفصيلات فحسب ، أو واقعية الاحساس ،  
بل بالرمزية أيضا . فإذا كان عالم الصناعة يتسم بالمادية ، فهو يرتبط  
أيضا بالعقل والفردية والصراعات الطبقيه ، فى حين يرتبط عالم الطبيعة  
بعالم الاحساس والحس والفطرة النقية . وإذا كانت البيئة الاجتماعية  
ترضى احساس الفرد بذاته وبالتالي عزله وتوقعه داخل هذه الذات ،  
فان البيئة الطبيعية تتسم بالتفرد والتلقائية وتصل ما بين الأشياء وتشدها



الى أحدها الآخر • وبعبارة أخرى ، اذا كانت البيئة الاجتماعية لا تعرف سوى لغة الذات العليا والعقل ، فان البيئة الطبيعية هى لغة الذات السفلى وهى اللغة التى تتعرف عليها كونستانس فى ومضة من ومضات اللاوعى حين يقع بصرها على حين غرة على جسدباركين وهو يغتسل ذات مساء فى فناء كوخه الخلفى :

فى ظلمة الغابة المتساقطة ، بدأت فجأة ترتجف دون قدرة على التحكم فى نفسها كان جذع الرجل الأبيض قد بدا لها جميلا للغاية ، يشق الظلام • الجسد المتماسك المقدس بذلك الجلد المتماسك الحريرى دع عنك وجه الرجل ، بشاربه الضارى ، وعينه القاسيتين ! دع عنك شخصيته الغيبية ! كان جسده فى حد ذاته مقدسا ، يشق الظلمة كأنه رؤيا ...

وهى لحظة تعلق كيائها ، تشقه ، تفتح رؤيا موصدة بداخلها ، فتشتعل القوى المكبوتة والرؤى النورانية فيها • « أصبح نهذاها عنيين ، وسرتها المطبقة شقتين تنتظران » • كل ما فيها يتكلم لغة ليس بها رخص الكلمات ، مشدود الى الارتواء والخصب • وتحين اللحظة وهى تركع على ركبتيه تراقب أفراخ الحجل تتواثب نحو العشب ، دقيقة وغريبة ، ترتجف الحياة فيها وهى تلتقط الحب من راحتها ، فتبكي الخصب الذى حرمت منه ، وتحس الخواء بداخلها وحولها ، حتى يحتوى الحارس قدها المطوى على نفسه • وبلا وعى منه أو وعى منها يلتقيان •

فى تلك المرة ، للمرة الأولى فى حياتها ، بعثت الرغبة فيها الى الحياة • فجأة ، تفجرت فى أعماق جسدها الاثارات المنموجة حيث لم يكن قبل ذلك الا الخواء ، وفاض فيها ذلك الصخب الجديد وقد اسنيقظ غريبا كأنه جلجلات أجراس تقرر من تلقاء نفسها فى جسدها ، باثارة تتصاعد وتتصاعد • وسمعت ولم تسمع صرخاتها القصيرة الجامحة بينما كان قصف الاثارات الرائع يتصاعد بشكل هائل أكثر فأكثر ، ثم بدا ينحسر فجأة بثراء كأنه ما بعد طنين الأجراس الهائلة •

على مثل هذا الرنين ، وهذا الاتصال الجسدى بين الرجل والمرأة تستيقظ مشاعر كونستانس على عنصر جديد يبقى الحياة دائما طازجة نضرة • تستيقظ على لغة أخرى غير لغة العقل ، هى لغة الجسد التى

تساعد لا على استمرار الحياة فحسب ولكن على نضرتها الدائمة . وبقدر ما تتفتح كونستانس على الحياة ، بقدر ما يتفتح باركين أيضا بعد عزلته وانسجاله ، ويدرك شيئا آخر غير ذاته الموجعة . تحقيقه لحياته الانسانية المتكاملة لا يتم الا من خلال الاتصال الحسى الذى يصل الى أقصى مدى له فى الالتقاء الجنىسى الذى يوحد لا مع الأخرى فحسب بل مع الحياة .

شير أن هذا الاتصال يفتح عينيها على حقائق أخرى تمس الكيان الفردى والاجتماعى ، والنظام الاقتصادى والعلاقة بين الطبقات . فمن خلال هذا الاتصال الجسدى يبدأ القارئ فى التحرك على العديد من المستويات التى تؤلف كيان الفرد وتجد لها نظيرا فى العالم الخارجى . فواحد من الانطباعات التى تتولد فى نفس كونستانس والرجل يلفها بذراعه وقد راح فى سبات عميق انطباع بالدائرة الغريبة التى تتألف من الرجل والمرأة . انها ترى فيها نوعا من السجن تتلاشى فيه فرديتها لتعيش داخل الرجل . لكنها لا تلبث أن تراجع نفسها .

لا ، ليس سجننا ، فلو أن المرء فكر بتلك الطريقة لكان سجننا حقا أن يكون له جسد على الإطلاق . وإذا أراد المرء أن يكون حرا للنهاية لكان عليه أن يتبخر الى لا شيء . كانت تلك الحرية القاسية الصغيرة لدى فرد منفصل ، منفصل تماما أسوأ من سجن . كانت مجرد مسمار يخترق القلب .

ولورانس لا يعنى هنا مجرد فردية كونستانس بقدر مايعنى نظاما كاملا ، اجتماعيا واقتصاديا ، يرى فى الفرد والفردية ذروة حركة التطور ، وتجسد فلسفته حرية الفرد فى الفرد ، أو ما يعرف بفلسفة الفردية ، بحيث ألغى السس الخلقى والتعاطف والاتصال الحقيقى الحى وتحول المجتمع الانسانى الى جزر منفصلة . فالدفء الانسانى ، لا الدفء الجسدى فقط ، هو وحده القادر على أن يعقد الصلات بين البشر . مثل و هذا الادراك هو الذى يجعل كونستانس ترى أن الرجل يصلها بالحياة الحية الحقيقية ، ويحرر تدفق الحياة فيها ، بحيث لا تريد أن تفقد هذه الصلة التى تربطها بالحياة أبدا .

ولحظة الادراك هنا ليست الا واحدة من العلامات على طريق تطور كونستانس الروحى . فماتزال فى أعماقها النزعة الطبقيّة التى تجعلها ترى فى الرجل مجرد رجل عادى ، بل يداخلها الاحساس بالخزى أحيانا لأنها

أقامت علاقة مع مجرد حارس صيد يعمل في خدمة زوجها • والرجل نفسه لا يخلو من مثل هذا الشعور : « الا تشعرين أنك قد تدنيت بنفسك مع أمثالي ؟ » ويمهد هذا الإدراك من جانبيهما بصراع من نوع آخر ، صراع يبعد ولا يقرب ، يفصل ولا يصل • فاتصالها بالطبقة الدنيا يولد فيها خوفا طبقيًا • وربما كانت هذه هي الطبقة التي سوف تدمرها وتدمر طبقتها في النهاية ، بل ربما كان الرجل يتشفى أنه قد دمر فيها شيئًا حين جذبها الى مستواه • وقد يلتقي الاثنان في صفاء اللهب الذي جمع بينهما ، لكن الرجل يداخله هو الآخر احساس بأنّها تزدريه في أعماقها ولا تبغى منه سوى لحظة الوصل • ويتولد فيها هي الأخرى بأن الرجل يكن لها في أعماقه عدوانية غريبة • لكن تظل الصلة الحميمة التي تشدهما أقوى من مشاعرهما الطبقية •

وكونسفانس ، فوق هذا ، موزعة بين العالمين • هي لا تستطيع أن تنفصل عن طبقتها وثقافتها ، ولا تستطيع أن تتخلى عن الرجل • فهي مشدودة الى كليفورد واحاديثه المثقفة الغامضة ، الى البيئة الاجتماعية المرفهة ، والى الفلسفة والفن اللذين لا يمكن لباركين أن يشاركها فيهما ، وهي مشدودة الى تلك الصلة التي تربطها بدفع الحياة • هي تريد هذا وتريد ذاك •

لم تكن تريد أن تختار بينهما • كانت تريدهما كليهما • كانت تريد أن تحتفظ بقلقلتها وأن تأكلها • وكان يثير حنقها أن يضطر الى أن قول : سوف آخذ هذا ، وأفقد الآخر • كانت غاضبة جدا من باركين لوضعها في مأزق • كانت غاضبة منه للغاية ، لأنها لم تكن تستطيع أن تفقده • أما بالنسبة لكليفورد ، فلم يكن مجرد الرجل فيه هو ما تشبثت به • كان كل ما يمثله • ولم تكن تستطيع أن تفقد كل ما كان يمثله •

وربما تظن في لحظة أنها قادرة على أن تشتري مزرعة صغيرة يعيشان فيها معا ، لكن الرجل يرفض الا يكون سيدا في بيته ، يرفض أن يتحول الى سيد مهذب ، يرفض أن يكون تابعا لامرأة • هي امرأة لا يمكنها الا أن تكون سيدة راقية ، وهو رجل لا يمكنه الا أن يكون عاملا • وزاد تشبثه بموقفه ، بل تشبثه بطبقته حين يتحول الى الشيوعية ويصبح مسئولا عن العمال • انه يرفض في حقيقة الأمر عدم تقبل المرأة له على علاته •

ويصل هذا الصراع الطبقي الى ذروته حيث تدرك كونستانس أنها حامل ، ويقبل كليفورد أن تعديه طفلا حتى ولو كان من رجل آخر ، وإذا وورثا يحارب به من أجل الابقاء على منجمه وضيعة ، يحارب به نفس الطبقة التي وهبته هذا الابن ليحافظ على سيادة طبيعته هو وعلى اخضاع الطبقات الدنيا لارادته الباردة القاسية حتى ولو أدى الأمر الى موت هذه الطبقات جوعا . هنا يدخل صراع كونستانس مع نفسها منطقة أخلاقية ، « أن تعطيه ابنا يحارب من أجل مقاطعة راجبي ! مجرّد ذلك ! والابن الجسدي لحارس صيد ، وحفيد عامل من عمال المناجم ! كان ذلك مجافيا للطبيعة وقاسيا » . ويصل بها ادراكها الى قرار . لن تأخذ طفل باريكين وتسلمه الى كليفورد لكي يكون تشاترليا . أو سيدا وربما باردا آخر . ترفض أن تأخذ على عاتقها أن تقرر للحفل حياته سلفا . ويساعدها على اتخاذ قرارها تباعد كليفورد عنها وانشغاله بتوسيع منجمه وتوسيعه واستفراقه في الم الصناعة ، وادراكها الأخير أن الرجل يمكن أن يكون ميتا في الحياة وأنه يمكن أن تبعث فيه الحياة من جديد كأنه طفل يولد من جديد .

وأمام عناد باريكين لاتملك كونستانس الا أن تهجر كليفورد . سوف تنزح الى اسكتلندا ، وتبتاع مزرعة صغيرة ، وتنتظر أن يغير الرجل موقفه وأن يلحق بها . على هذه النهاية المفتوحة تنتهي الصياغة الأولى للرواية، وتفتح الباب لبصيص من الأمل يحمل الرسالة الأخيرة التي يوصلها لورانس حين يرفض باريكين أن يكون في بيته كلبا في المرتبة الدنيا وتكون باريكين كلبا من المرتبة العليا ، فتصرخ فيه :

« في بيتي ، من فضلك ، ليس هناك كلب من المرتبة العليا وكن من المرتبة الدنيا ، ولا أي كلاب على الإطلاق . فنحن بشر . وندع أحدها الآخر وشأنه ، وليس هناك قتال حول من سيكون كلبا في المرتبة العليا . ان لدينا من اللياقة أن نظل أحرارا على مستوياتنا في بيتي . وسيظل الحال على هذا النحو في بيتي . أنا لا أفهم شيئا من العملية المبتذلة الكريهة عن كلب من المرتبة العليا وكن من المرتبة السفلى » .

تلك هي الرسالة الأخيرة التي تحملها الرواية : آدمية البشر وحريرتهم وسمو مكانتهم التي لايجب أن تخضع لمفاهيم اجتماعية طبقية جامدة أو لعلاقات انسانية باردة .

وربما يأخذ بعض النقاد على لورانس أن الرواية تفتقر الى الحكمة لكن لعلنا من خلال هذا العرض قد تبيننا أن الحركة النفسية ، شأنها شأن حركة الحدث ، تتجه في الواقع كما يقول البنائيون من عقد سلبى الى عقد ايجابى ، من انفصال الحياة الى التصالح معا ، أو من وعى سلبى الى وعى ايجابى بالحياة .

ويظل هناك سؤال أخير : الى أى حد يمكننا أن نعتبر أيا من صياغات عشيق اللعدي ، أو أيا من أعمال لورانس على الاطلاق ، عملا أخلاقيا يجيب الرجل نفسه عن هذا السؤال في مقاله « الرواية والأخلاق » في قوله :

اذ كشفت الرواية عن علاقات حقيقية وحية . فانها عمل أخلاقى مهما كان جوهر هذه العلاقات . فاذا كان الكاتب الروائى يجمل هذه العلاقة في حد ذاتها ، فسوف تكون رواية عظيمة .

وقد كان لورانس يجمل العلاقة بين الرجل والمرأة ، ويتعامل معها بكثير من الاحترام فلم يكن يسعى الى كتابة نوع رخيص من الأدب المكشوف بل الى أن يكتب فنا يكشف للانسان الحديث عن مواطن السلب في حياته الحديثة المعقدة ، وأن يفتح عينيه لا على العلاقات الدميمة الحية فحسب ولكن على أن يكون أساسا صادقا مع نفسه ، أن يكون الرجل صادقا مع رجولته ، وأن تكون المرأة صادقة مع أنوثتها ، ألا يحاول الرجل أن يخضع رجلا آخر لارادته أو امرأة لسيطرته ، بل أن تقوم العلاقة بين البشر على أساس احترام كيان كل انسان واعتباره كيانا في حد ذاته جديرا بالاحترام ولعل هذه ، في التحليل الأخير هي الرسالة التى تحملها لىنى تشامبرلى .

رقم الايداع ٩٩٥١/٩٩٩١

---

الترقيم الدولى X — 2933 — 01 — 977 I.S.B.N.

---

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



يتناول الكتاب محاور أساسية هي الواقعية  
الرومانسية في الرواية الإنجليزية ويشتمل على دراسات  
عن « مرتفعات وذرنج » لإميل برونر ، و « طاحونة على  
نهر الغلوس » لجورج إليوت و « تس سلية دربرفيل »  
لتوماس هاردى و « لورد جيم » لجوزيف كونراد و « أبناء  
وعشاق » لـ د . هـ . لورانس .

أما المحور الثاني فيقدم دراسة للبناء الروائي في رواية  
« جين إير » .

ويتناول المحور الثالث الخيال الرمزي لدى جرييham  
جرين ، دراسة في رواية « لب المسألة » وكذلك يشتمل  
الكتاب على قراءة في رواية « عشيق الليدي تشاترلى » .  
د . هـ . لورانس .